А. А. ГВОЗДЕВ

ТЕАТР ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ

*Под редакцией
и с предисловием
Р. В. ПИКЕЛЯ*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Ленинград • 1933 • Москва



Обложка — гравюра на дереве худ. Л. Хижинского
Отв. редактор Е. Кузнецов
Техн. редактор Н. Дембо
Корректор Н. Малков





ПРЕДИСЛОВИЕ

МЫ ЧРЕЗВЫЧАЙНО МАЛО ЗНАЕМ о путях развития театральных культур на Западе.

Если кое-что в нашей исследовательской литературе имеется о прошлом буржуазного театра, то даже количественно, не говоря уже о качестве, мы не можем похвастать своей историографией современного европейского театра.

О русском театре — на Западе написаны горы книг. Весь путь развития советского театра, творческие методы и история крупнейших наших театров (Художественный, Камерный, Мейерхольда и др.) широко известны не только среди художественной интеллигенции Запада, но и в более широком секторе общества. Основные работы наших выдающихся мастеров переведены на все европейские языки («Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского, «Записки режиссера» А. Я. Таирова, ряд статей А. В. Луначарского, В. Э. Мейерхольда и т. д.).

У нас же если и встречаются монографии о явайском, сиамском, индокитайском театре, то до сих пор нет ни одной не только серьезной книги о современном германском, французском, английском или американском театре.

Подобная исследовательская беспечность объясняется тем, что научные основы нашего театроведения находятся в зародышевом состоянии. Только в последнее время мы подходим к определению основных предпосылок в области марксистского театроведения. И то на девять десятых в этой предпосылочной работе мы находимся еще в стадии рабочих гипотез.

Естественно, что при таком положении изучение западной театральной культуры, ее высокие технологические качества в течение очень долгого времени были попросту игнорируемы не только актерами, но и теми, кто воспитывал их, и теми, кто создавал теорию русской театральной культуры. В лучшем случае достижения западного театра воспринимались у нас аперцептивно, т. е. такими, какие они есть, механически, без критического усвоения, без сознательного применения к нашей обстановке. Отсюда модничанье, подражанье, стилизация, простое копирование под европейский театр. От такой смеси «французского с нижегородским» большого прогресса, конечно, ожидать было нельзя.

И только в конце XIX в. русский театр подлинно обогащается и оплодотворяется под воздействием и влиянием европейской театральной культуры, в первую очередь — германской.

Мы имеем в виду мейнингенцев.

Немецкая драматическая труппа герцога Мейнингенского дважды гастролировала в Петербурге: в первый раз — в 1885 г., во второй — в 1890 г. Те наивные и вульгарные представления, которые существуют в нашей историографической литературе о том, что мейнингенцы произвели потрясающее впечатление на критику, общественность, актеров, — абсолютно

неверны. И в первый и во второй приезд они были встречены в достаточной степени холодно.

Вот что рассказывает театральный рецензент «Русского вестника» Д. Коровяков по поводу вторичных гастролей в Петербурге мейнингенской труппы:

«Публика ходила в театр, бранила дорогие цены, сердилась, что немцы говорят по-немецки и что декорации и костюмы вовсе уж не так хороши, чтобы из-за них стоило платить такие деньги. Газетная критика давала подробные отчеты все о том же: о декорациях, о костюмах, о солнечных восходах и лунном освещении. Очевидно, что все осталось по-старому и нового мы ничего не увидали и ничему не научились. Как и в первый приезд, решено было, что мейнингенские актеры играли плохо, что труппа ничего не стоит и что кроме обстановки смотреть нечего. К этому присоединялось еще замечание, — уже, так сказать, теоретического свойства, — что вообще такие постановки пьес не только бесполезны, но и вредят впечатлению, развлекая внимание зрителя».[1]

Немецких актеров упрекали в отсутствии таланта, в искусственности декламации, в рутинных фальшивых приемах чтения патетических мест роли. Внешний успех, выпавший на долю мейнингенцев, блестящие материальные дела — в основном объяснялись жаждой новых, чисто внешних зрелищ, любопытством публики взглянуть на западную «диковину», известной внешней сенсацией, созданной вокруг спектаклей.

Российское актерство к своим немецким собратьям отнеслось свысока, подтрунивая над дисциплинированностью труппы, над отсутствием у актера всякой индивидуальности, которая якобы превращала его в автомата: возмущалась деспотизмом режиссера Кронека и горделиво заявляла, что ни один уважающий себя артист, сознающий в себе присутствие дарования, не пойдет служить в труппу, находящуюся под таким деспотическим господством режиссера.

Только немногие — и среди них первый К. С. Станиславский — смогли понять, какие громадные возможности блестящего расцвета заложены для театра в мейнингенской школе.

«Я оценил то хорошее, что принесли нам мейнингенцы, т. е. их режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения. За это великая им благодарность. Она всегда будет жить в душе моей. В жизни нашего Общества[2] и, в частности, во мне мейнингенцы создали новый важный этап».[3]

Так оценивал К. С. Станиславский мейнингенские гастроли в России.

Различного толка вульгаризаторы истории русского театра усматривают влияние мейнингецев на первые шаги Художественного театра в чисто внешней постановочной и обстановочной стороне спектакля: костюмы, декорации, бутафория, историческая точность различных бытовых деталей — вот якобы все то, чему научили мейнингенцы художественников. Конечно, это совершенно неверно. Не внешнее, а внутреннее истолкование пьесы, истолкование ее целого — идеи, или, говоря словами Станиславского, «режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения» — вот те мейнинген-

---

[1] *Д. Коровяков.* Вокруг театра. СПБ, 1894. Стр. 5.

[2] Речь идет о Московском Обществе искусства и литературы, на сцене которого протекала артистическая юность К. С. Станиславского.

[3] *К. Станиславский.* «Моя жизнь в искусстве». Изд-во «Academia». Стр. 220.

ские истоки, которые вобрал в свое русло Художественный театр. Если до этого основным мерилом, решающим успех спектакля, были актер и роль, то теперь стали ансамбль и пьеса. Театр из скопища одаренных индивидуальностей превращался в коллективный организм, где на однородной творческой высоте должны были стоять и премьер и рядовой статист. Театр, игравший только роли в пьесе, а не самую пьесу, и благодаря этому чрезвычайно непритязательный к качеству драматургии, превращался в театр, который утверждал, что нет плохих ролей, а есть плохие актеры, превращался в театр идейный, ибо он ставил своей целью всесторонне выяснить основной замысел пьесы.

Театр, который, питаясь классическим репертуаром, ставил «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира» для очередной знаменитости, часто показывая пьесу в окружении бездарностей, — превращался в театр, который не только выявлял глубину и силу шекспировских образов, но и самые трагедии Шекспира показывал как цельные пьесы, как определенную социально-политическую, философскую концепцию. Таким образом, театр становился на высшую ступень развития своей культуры, на ту ступень, где выявляется «духовная сущность произведения» (К. Станиславский).

Если я указывал выше, что влияние мейнингенцев было неизмеримо шире и не ограничивалось только появлением Художественного театра, то потому, что этой школой впервые во всей значительности была выдвинута проблема режиссера. До этого режиссер не только в русском, но и в европейском театре, по существу, играл прикладную роль. Он был техническим организатором спектакля и репертуара. Его функции сводились в целом к обязанностям, которые сейчас присущи на театре заведующему труппой и помощнику режиссера.

Мейнингенцы первыми поставили вопрос о решающей творческой роли режиссера как художественного комментатора и истолкователя драматургического произведения. Средняя по своей квалификации труппа, почти исключительно оперировавшая классическим репертуаром, сумела добиться невиданного художественного успеха исключительно благодаря ведущей роли режиссера как идеолога и творческого руководителя всего коллектива. В ту эпоху профессиональная актерская масса эту режиссерскую «диктатуру» воспринимала как своеобразную актерскую обезличку. Актер «свободен», независим, играет нутром, вдохновением, его талант не может быть регламентирован, его творческая интуиция никем не может быть направляема.

И художественникам на первых порах своей деятельности приходилось преодолевать с громадным трудом этот своеобразный актерский нигилизм, пока решающая роль режиссера не была узаконена на театре.

На этом примере влияния мейнингенцев на нашу театральную культуру конца XIX в. мы убеждаемся, какое колоссальное значение имеет изучение театральных культур Запада в разрезе их взаимосвязей и взаимодействий для того или иного направления пути развития нашего театра.

А кем из наших театроведов, не говоря уж — изучен, хотя бы поставлен был этот вопрос?

Имеем ли мы в нашей исследовательской литературе хотя бы одну работу, которая всесторонне анализировала бы творческие методы мейнингенской школы, степень их воздействия на русский театр?

Казалось бы, недавняя 30-летняя юбилейная дата МХТ I должна была бы обратить внимание наших историографов на всестороннее изучение и освещение тех творческих и идейных влияний и воздействий, благодаря которым возник МХТ I. Однако дальше описания знаменитой ночной беседы

между К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко в «Славянском базаре» дело не шло.

Исторический анекдот заслонил собой громаднейшую проблему, тем самым вульгаризируя и опошляя один из важнейших этапов истории развития нашей театральной культуры.



Остановлюсь еще на одном примере.

Первые годы существования Художественного театра были годами упорной борьбы за «право сметь свое суждение иметь». Театральная Москва не признавала художественников и только присматривалась к тому, что делали Станиславский и Немирович-Данченко. 1900 г. укрепляет позицию Художественного театра. И казенные московские театры и частный Корша реально ощущают, что художественники представляют серьезную силу. Театры даже пытаются конкурировать с художественниками, ставя одни и те же спектакли, и, по общему признанию прессы, поле победы всегда остается за художественниками («Снегурочка» в Новом театре и «Снегурочка» у художественников в 1901 г.).

В сезоне 1902/3 г. Художественный театр переходит в новое помещение и начинает новую страницу своей жизни. К этому времени был сыгран весь существующий репертуар Чехова и закончился период постановок Гауптмана. Театр узаконил на сцене творческий метод сценического реализма, сделал для всех очевидной ведущую роль режиссера в идейно-художественном раскрытии драматургического произведения и оказал громаднейшее влияние на все наши театры, в том числе и провинциальные. «Ставить как у художественников» — вот то стремление, которым были охвачены наиболее передовые театральные круги.

Но одновременно и внутри театра и вне его зарождались настроения и тенденции, стремившиеся к отходу от сценического реализма, к отвлеченной символической трактовке, к созданию так наз. условного спектакля. К этому же времени относится выступление Д. С. Мережковского, идейного руководителя религиозно-философски настроенных кругов российской интеллигенции, резко выступившего против художественников. В противовес их реализму он выдвигал теорию о восстановлении религиозного смысла театра, о создании театра вѝдения, откровения, театра как религиозного зрелища.

В 1904 г. появляется на русском языке книга известного немецкого театроведа Штейгера «Новая драма». Она оказывает большое влияние на целый ряд передовых режиссеров и работников театра, в том числе и на В. Э. Мейерхольда.

Штейгер в своей книге чрезвычайно высоко оценивал Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Артура Шницлера. По его мнению, наступал золотой век драматургии, когда драматург, обладая особым зрением и чутьем, глубже проникает в психику и ощущение своих героев, нежели это делали его предшественники.

Штейгер был горячим апологетом необходимости изменения творческого метода в работе над сценическим образом. Ибсен, рисующий большими мазками хаос борющихся друг с другом ощущений и противоречий в одном и том же человеке; Гауптман, «сумевший самую жизнь превратить в искусство»; Метерлинк, «открывший настоящий язык для усталой и нервно переутомленной эпохи»; Артур Шницлер, блестящий стилист, строящий на

парадоксах не только интригу, образы, но и словесную ткань спектакля, — все эти драматурги не могли быть уложены в прокрустово ложе сценического реализма, крайне выразительного в отражении жизни, показа ее такой, какая она есть, но беспомощного, когда жизнь приходилось идеализировать или символизировать.

Сезон 1903/4 г. в Московском Художественном театре был последней яркой вспышкой сценического реализма («Юлий Цезарь» и «Вишневый сад»). Несмотря на большой внешний успех «Вишневого сада» эта постановка и внутри театра и у автора — А. П. Чехова — вызвала целый ряд конфликтов и недовольств. Знаменательной была постановка зимой 1904 г. метерлинковских маленьких драм. Здесь театр постигла явная неудача: он не мог сценически освоить образы и художественный стиль Метерлинка.

В этот период как раз и зарождается у К. С. Станиславского мысль о необходимости ревизии ряда творческих предпосылок, о необходимости создания экспериментальной мастерской при театре.

Так летом 1905 г. возник «Театр-студия» как филиал Художественного, куда на работу в качестве одного из художественных руководителей был приглашен В. Э. Мейерхольд. На учредительном собрании этой студии Станиславский выступил с большой программной речью, знаменовавшей поворотный этап в развитии Художественного театра. Он говорил о неудовлетворительности современной техники драматургического искусства, о необходимости конкретизировать новые литературные образы особыми приемами в постановке и исполнении. «Художественный театр с его натуральностью игры не есть последнее слово и не собирается останавливаться на достигнутых позициях». Развитие революционного движения в 1905 г. не оказалось бесследным для Станиславского, и в той же речи он подчеркнул, что, «когда в стране пробуждаются общественные силы, театр не может и не имеет права служить только чистому искусству: он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества».

Московский зритель так и не увидел постановок «Театра-студии». Внешним поводом к ликвидации не начавшего еще существовать театрального организма послужили революционные события октября 1905 г., внутренним же — творческий конфликт между Мейерхольдом и Станиславским, между Мейерхольдом и актерским коллективом. Отплыв от берега сценического реализма, «Театр-студия» затерялся в волнах искания новых форм и благодаря целому ряду внутренних органических противоречий (работа с коллективом художественников, воспитанных в определенной школе) обнаружил несостоятельность в создании новой театральной культуры. Единственный спектакль этого театра — генеральная репетиция «Смерти Тантажиля» Метерлинка — «показал для всех ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя: или надо продолжить искания Антуан-Станиславского театра или начинать с основания».[1]

Для Мейерхольда работа в «Театре-студии» была переломным этапом в борьбе за условный театр, в создании нового качества театральной школы. Для художественников это были попытки переливания нового вина в старые меха, попытки освежения и омоложения творческих путей своего театра. Но ни Мейерхольд ни художественники не были удовлетворены первоначальными итогами своей работы. Если художественники и ощущали необходимость выйти за пределы сценического реализма, то не потому, что сам по себе этот метод был порочен, а потому, что он требовал изменения устаре-

[1] *В. Брюсов* «Весы», 1906, № 1.

лых приемов исполнения по линии большего внутреннего углубления образа в противовес внешнему.

Мейерхольд уже в тот период ощущал необходимость решительного бунта в области сценических форм, свержения диктатуры сценического реализма. Художественники выступали в роли либералов, требовавших только реформ, Мейерхольд же — как революционер, борющийся за уничтожение старых канонов.

Этот период чрезвычайно значителен и знаменателен в развитии творческого облика Мейерхольда. По существу в 1906 г. Мейерхольд окончательно формирует свое театральное мировоззрение и выступает в роли вождя условного театра.

Громадное влияние на Мейерхольда того периода оказывает будущий руководитель Мюнхенского Художественного театра Георг Фукс. В это время Мейерхольд знакомится с небольшой книгой Георга Фукса «Театр будущего».

«По свидетельству самого Мейерхольда чтение этой книги произвело на него сильнейшее впечатление. Фукс помог своими стройными тезисами оформить собственные мысли Мейерхольда и дал ему возможность осознать все те шаги, которые Мейерхольд делал в своих исканиях новых режиссерских путей. Вместе с тем Фукс открывал перед Мейерхольдом ряд новых интереснейших проблем в области сценических постановок».[1]

Что роднило Мейерхольда с Фуксом?

Мейерхольд был ярым противником школы художественников, Фукс — мейнингенцев.

Но и тот и другой признавали громаднейшее значение и ценность этой школы.

«Самое большое, что можно дать на сцене в панорамном ящике, было дано мейнингенцами» (Фукс).

Фукс решительнейшим образом ополчался на театральную технику, ставившую своей задачей создание правдоподобного зрелища, панорамного искусства. В основе сценической работы, по его мнению, должны быть не попытки актера и режиссера отобразить мир, передать в нюансах жизненное ощущение, будучи объективным изобразителем показываемых характеров, а страстное, волнующее отношение к действительности, построенное на чрезвычайном напряжении и последующей разрядке. И поэтому новым методом сценической постановки Фукс провозглашал ритм, движение, пластику и — как элементы, организующие сценический ритм — музыку и свет.

«Драматическое искусство в своей сущности, — писал Фукс, — это ритмическое движение человеческого тела в пространстве, производимое с намерением увлечь других людей, опьянить».

Для создания подобного театра Фукс требовал полной революции в области сценической архитектоники. Он ополчался против сцены, спрятанной занавесом от зрителя, против рампы, отделявшей актера от аудитории, против горизонтов, софитов, кулис, картонной бутафории, только затруднявших зрительное восприятие.

Революция на театре должна была итти от кардинальной ломки старых архитектурных традиций и понятий — на театральное здание. Театр, с его точки зрения, мыслился как двойной амфитеатр, а сцена — как неглубокие подмостки, в которых главную роль играет просцениум, являющийся местом действия.

[1] *Н. Волков*, «Мейерхольд», т. II, стр. 241.

Проблему актерского мастерства Фукс рассматривал с точки зрения умения актера ритмически владеть своим телом. Режиссером же спектакля являлся тот, кто в индивидуальной организации ритмического движения актера соблюдал основной драматический принцип движения, определяющий общий замысел пьесы.

Эти идеи Фукса оставили глубокий след на творческом пути Мейерхольда. В своей практической работе он не раз блестяще их осуществлял не только будучи режиссером театра Коммиссаржевской, не только в тех театрах, где ему пришлось работать до революции, но и в послереволюционный период своей деятельности — в театре им. Вс. Мейерхольда.

В 1908 г. в книге «О новом театре» Мейерхольд, излагая свой творческий путь, систематизирует свои взгляды и приходит к продуманной стройной концепции условного театра. На этой статье бесспорно сказались влияние и воздействие театральной школы Георга Фукса, — той школы, которая определила его творческое мировоззрение в 1906 г.

Итак, отрезок деятельности Мейерхольда между 1905 и 1908 гг. является решающим этапом в развитии этого мастера, оставившим значительный след в его новых творческих исканиях и достижениях послереволюционного периода. В этом становлении Мейерхольду громадную услугу и помощь оказывают своими работами Штейгер и Фукс.

Здесь вновь, как в конце XIX в., скрестились театральные культуры двух народов, взаимно оплодотворившие друг друга (Фукс признавал громаднейшее влияние на него творческой методологии Художественного театра) и создавшие новое качество в истории русского театра — так наз. условный театр. Этот этап был значителен по своему воздействию на процесс роста и развития русского театра. Он шел чрезвычайно сложной кривой, переживая в своем развитии значительные линии подъема и парения, и одновременно он был этапом подготовительным к пореволюционному театру. И здесь мы вновь возвращаемся к старой теме, затронутой мною при освещении вопроса о возниконовении Художественного театра: к теме преемственности и прерывности театральных культур.

В каких книгах, в каких статьях изучен и освещен этот этап не только в индивидуальном развитии Мейерхольда, но и в развитии русского театра? Выявлены ли кем-либо те источники воздействия и влияния немецкой театральной культуры, которые оказали такое большое влияние на известные этапы в развитии русского театра и его выдающихся руководителей?

Абсолютно никем и нигде.

Приведенные мною два примера со всей очевидностью подтверждают высказанную мною в начале мысль о нашем невежестве и безграмотности не только в области изучения предшествовавших западных театральных культур, но и своей собственной.

■

«Мы можем строить коммунизм только из той суммы знаний, организаций и учреждений, при том запасе человеческих сил и средств, которые нам остались от старого общества. . .

Что же нам нужно для того, чтобы научиться коммунизму? . . Тут нам угрожает целый ряд опасностей, которые сплошь и рядом проявляют себя, как только задача учиться коммунизму ставится неправильно, или когда она понимается слишком однобоко.

Естественно, что на первый взгляд приходят в голову мысли о том, что учиться коммунизму — это значит усвоить ту сумму знаний, которая изло-

жена в коммунистических учебниках, брошюрах и трудах. Но такое определение изучения коммунизма было бы слишком грубо и недостаточно.

Если бы только изучение коммунизма заключалось в усвоении того, что изложено в коммунистических трудах, книжках и брошюрах, то тогда слишком легко мы могли бы получить коммунистических начетчиков или хвастунов, а это сплошь и рядом приносило бы нам вред и ущерб, так как эти люди, научившись и начитавшись того, что изложено в коммунистических книгах и брошюрах, оказались бы неумеющими соединить все эти знания и не сумели бы действовать так, как того действительно коммунизм требует. . .

Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру, — без такого понимания нам этой задачи не разрешить.

Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».[1]

В этой блестящей концепции В. И. Ленина, по существу, дана программа всех задач, стоящих перед культурной революцией.

Что значит научиться коммунизму? Это — овладеть диалектическим методом познания действительности во всех ее сложных взаимодействиях; это — всесторонне и научно изучить социальные явления, выделить в них общее, найти их закономерности и предопределить ближайшие пути развития этих явлений.

Коммунизм — это определенное мировоззрение, т. е. известная система взглядов и убеждений, объединяемых единым методом познания всех социальных и физических явлений.

Научиться коммунизму — это значит овладеть точным знанием культур, созданных всем развитием человечества («капиталистическое общество, помещичье общество, чиновничье общество») и переработать их в разрезе своего мировоззрения, своей методологии.

Театральная культура — одно из ответвлений идеологии человеческого общества, т. е. одна из его социальных форм. Естественно, что изучение театральной культуры, овладение ею, создание своей собственной — должно итти теми же путями, какие В. И. Ленин определял для изучения коммунизма. Поэтому проблема преемственности театральных культур прошлого — отечественной и национальной — должна быть краеугольным камнем нашей работы в театральной историографии.

Пора приступить к марксистскому исследованию предшествующих этапов в развитии театральной культуры, к научному изучению прошлого в западном театре и путей развития его в настоящем.

Приведенные мною выше два примера нагляднейшим образом доказывают, что этот вопрос имеет громадное не только теоретическое, но и практическое значение. Он нас интересует в первую очередь не как историков, но как строителей социалистического театра.

Зачастую вместо детального и всестороннего изучения исторических фактов, документов и различного рода материалов мы изучаем предшествующие

---

[1] *В. И. Ленин.* «Задачи Союзов молодежи». Речь на III Всероссийском съезде РКСМ 4 окт. 1920 г.

культуры в изложении того, что написано «в коммунистических трудах, книгах, брошюрах», действуя очень часто цитатным методом: используя отдельные фразы и мысли, достаточно нами самими не продуманные и не проработанные, мы углубляемся в отвлеченные теоретические анализы, отрывая их от конкретной действительности.

В изучении театральных культур мы не только еще не научились систематизировать материал, но даже не умеем в достаточной степени всесторонне и исчерпывающе подобрать его.

Первоначальная стадия диалектического изучения материалов идет дедуктивным путем (от частного к общему). Частное — это накопленный фактический материал, общее — это умение выделить в нем основное, типичное и, пользуясь методом диалектического материализма, найти закономерность, типы явлений, фазы их сменяемости, там, где примитивный ум, оперирующий исключительно формальной логикой, видит только хаос, беспорядок и случайность.

Тем более следует отметить выходящую из печати в издании Лен. ГИХЛа книгу А. А. Гвоздева «Театр послевоенной Германии».

Книга А. А. Гвоздева тем и ценна, что, помимо богатого фактического материала о послевоенном театре Германии, в основу изучения материалов взята совершенно правильная методологическая установка. Основное в этой установке заключается в том, что автор рассматривает театр послевоенной Германии в его классовой дифференциации, в противопоставлении и противоборстве различных театральных формаций борющихся классовых группировок.

В нашей театроведческой литературе эта работа является значительнейшим шагом вперед по сравнению с исследованиям Э. Бескина, В. Н. Всеволодского-Гернгроса и др.

В ряде глав (о народных театрах, социал-демократических, пролетарских) автор дает развернутую характеристику взаимодействий различных театральных культур. Он наглядно демонстрирует, как десятки лет социал-демократический Союз народных театров Германии был, по существу, идеологической агентурой буржуазии.

В главе о попутническом театре (театр Пискатора) он знакомит нас не только с историей одного из интереснейших этапов в борьбе за пролетарский театр, но одновременно вскрывает творческие и идеологические ошибки этого направления, помешавшие Пискатору стать подлинным пролетарским режиссером.

Глава о Пискаторе интересна еще и тем, что наглядно вскрывает громадное влияние, какое оказывало на творческие пути Пискатора советское искусство и в первую очередь — Мейерхольд. Пискатор во многом повторял те же ошибки, какие делались Мейерхольдом в период 1925—1929 гг.

Конечно, Пискатор не копировал творческой системы Мейерхольда, не подражал его идеологическим и художественным исканиям. Пискатор в достаточной степени самостоятелен и самобытен как художник, чтобы становиться на этот путь. И все же, если в его заблуждениях было много общего с ошибками Мейерхольда (отрицание искусства как особой формы идеологии пролетариата, увлечение техницизмом, теория об актере как функции и т. п.), то это вытекало не из того, что один находился под влиянием другого, а обусловливалось той позицией, которую они занимали в классовой борьбе и объединяющим их отпечатком классовой близости.

На этом примере мы видим, что искания выдающихся мастеров советского театра и их ошибки не являются «национальными» ошибками, что

борьба за союзников пролетарского театра и их перевооружение (идеологическое и творческое) вызывает однородные резонансы в различных странах и на различных этапах строительства пролетарского театра.

К сожалению, на этом обстоятельстве А. А. Гвоздев мало останавливается в своей работе. Радиус воздействия любой театральной культуры неизмеримо шире ее национальных границ. Поэтому, исследуя историю германского театра, нельзя замыкаться в географических рамках.

Мое предисловие является скорее дополнительной главой к книге А. А. Гвоздева; в нем я на нескольких примерах иллюстрировал всю несостоятельность подобного методологического подхода.

Если мне удалось показать какое громаднейшее влияние германская театральная культура оказала на известных этапах на развитие русского театра, то не следовало ли А. А. Гвоздеву в свою очередь проанализировать степень воздействия иных театральных культур (и в первую очередь нашей) на германский театр, хотя бы при изучении одного из наиболее интересующих нас этапов — становления пролетарского германского театра. Не выиграла ли бы предлагаемая книга от такого расширения ее рамок?

Но и в данном виде предлагаемая работа несомненно, принесет свою пользу, ибо впервые в театроведческой литературе появляется серьезная монография о послевоенном театре Германии, одной из наиболее значительнейших и интереснейших по всей культуре в Западной Европе.

Р. ПИКЕЛЬ.

Москва, август 1932 г.

А. ГВОЗДЕВ

ТЕАТР ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ

ВВЕДЕНИЕ

ГОСПОДСТВУЮЩИЕ в буржуазной театрально-критической литературе воззрения рассматривают театральную жизнь послевоенной Германии как некое единое целое, как единый неразрывный поток. Ярким примером такого рода суждений являются высказывания известного театрального критика буржуазной прессы Германии Альфреда Керра. Выступая с характеристикой германского театра на Третьем интернациональном театральном конгрессе в Барселоне (в 1929 г.), Альфред Керр сказал: «Немецкий театр находится не в упадочном, а только в переходном состоянии. Т. е. в положении проблематическом, но необычайно деятельном... Даже в настоящее время, после всех разрушений, принесенных войной, наша сцена полна жизни, богатства, опыта... Новый театр в Германии, как и всюду, воспроизводит серьезные, необычайные явления. Он отражает картины мира, потерявшего свой путь. Но в нем имеются предпосылки для новых начинаний. Даже этот театр отчаяния, по существу, является — и должен являться — театром новых чаяний».

Такого рода воззрения, широко распространенные среди буржуазной и мелкобуржуазной художественной интеллигенции, в германской театроведческой литературе и в театральной критике буржуазных газет и журналов, в корне искажают действительное положение дел, так как они целиком снимают классовый характер искусства, не видя в искусстве проявления глубочайших классовых противоречий. Германский театр выдается идеологами буржуазии за временно больного, способного, однако, выздороветь и обнаруживающего признаки выздоровления.

В действительности дело обстоит иначе. Смертельно больному, разлагающемуся театру буржуазии, отражающему «картину мира» (прибавим: «капиталистического мира»), «потерявшего свой путь», противостоит, вырастая в борьбе и в противоречии с ним, революционный театр пролетариата, часть новой социальной культурной системы, созидаемой революционным рабочим классом. Своим новым идейным содержанием, выражающим мировоз-

зрение рабочего класса, театр пролетариата противостоит всем прочим классовым течениям и направлениям предшествующего и современного театрального искусства.

В действительности происходит не мирное вытеснение одного искусства другим, не эволюция «переходного состояния», не выздоровление «временно больного», а диалектический, революционный процесс, так как для полного раскрытия пролетарского искусства предпосылкой является социальная революция, свергающая буржуазию, уничтожающая капитализм и освобождающая трудящиеся массы от вековой эксплоатации.

Искусство пролетариата за рубежом, в том числе и театр пролетариата в Германии, ставит себе поэтому целью участие в освободительной революционной борьбе рабочего класса.

Борясь с буржуазным искусством, оно борется не только с искусством загнивающего капитализма, но и ведет борьбу с самим капитализмом, добиваясь его уничтожения.

Эта борьба заключает в себе, на ряду с разрушением старого, также и становление нового, причем это новое рождается вовсе не путем голого отрицания всего буржуазного искусства в целом. Преемственная связь между буржуазным и пролетарским искусством имеется. Говоря о пролетарской культуре, Ленин указывал, что «без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру, — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. . . Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».[1] Пролетариат, не отказывается от использования культурного наследия, как это утверждают его классовые враги, но это использование он проводит через критическую переработку культуры прошлого, через радикальную ломку и переоценку прежних ценностей. В понимание преемственности и прерывности марксистско-ленинское искусствознание вносит существенную для научного исследования ясность, одновременно вскрывая ошибочность недиалектического подхода к разрешению данной проблемы.

С одной стороны, критика пролеткультовско-лефовских теорий «лабораторного изобретательства» пролетарского искусства показала несостоятельность полного *отрицания* буржуазной куль-

---

[1] *Ленин.* Собр. соч., т. XXV, стр. 387.

туры, т. е. одностороннего отрицания преемственности. С другой стороны, критика искусствоведческой концепции В. М. Фриче, И. Маца и творческой платформы «Октября» вскрыла несостоятельность утверждений, что пролетарское искусство должно *исходить* от искусства эпохи империализма, что преемственность связывает его в первую очередь с усвоением искусства «зрелого капитализма», с искусством «индустриальной буржуазии», продолжением которого якобы является искусство пролетариата. В этих концепциях момент прерывности отпадает, и это означает, что искусство пролетариата обрекается на зависимость от классово враждебного ему искусства буржуазии. Между тем пролетариат создает искусство идеологически противоположное, качественно отличное от искусства буржуазии. Критическое использование того или иного момента буржуазного искусства есть лишь момент диалектического отрицания буржуазного искусства как классово враждебной пролетариату художественной практики.

Учитывая эти положения марксистско-ленинского диалектического метода и применяя их к анализу театра послевоенной Германии, мы противопоставляем загнивающему, упадочному буржуазному театру, обрисованному в первой главе, нарождающийся новый театр революционного пролетариата, его идейную насыщенность, его политическую заостренность, определяющие создание новых форм театрально-художественной практики. Пролетарский самодеятельный театр, его агитпропбригады, их участие в революционной борьбе с фашизмом, их работа на предприятиях, проведение ими политических кампаний, их борьба за советскую Германию и т. д. — рассматриваются нами в последней главе.

Но столь же неправильным, как недооценка самодеятельного рабочего театра, опирающегося на массовые пролетарские кадры, явилась бы и переоценка его, рассмотрение его как единственного источника, из которого рождается пролетарский театр. Подобно тому как в период обострения классовых противоречий пролетариат находит своих политических попутчиков в среде мелкой буржуазии, вытесняемой развитием капитализма, — пролетарский театр привлекает к себе театральных деятелей, драматургов и режиссеров, выходящих из мелкобуржуазной интеллигенции, порывающих с буржуазией, переходящих на идеологические позиции пролетариата. Но, приходя к пролетариату, они приносят с собой предрассудки мелкобуржуазной ограниченности, обнаруживают колебания, испытывают на себе влияния буржуазных концепций искусства, проявляют неустойчивость в своей ху-

дожественной практике. Перед пролетарским театром стоит задача их перевоспитания, превращения их в активных бойцов пролетарского фронта, критики их ошибок, разоблачения враждебных идеологических течений, появляющихся среди наименее устойчивых из них. Удельный вес попутнического лево-радикального театра, работающего под коммунистическими лозунгами, но обнаруживающего идеологические колебания и не успевающего перестроиться, когда революционное движение переходит на следующий, высший этап,— подлежит особенно внимательному рассмотрению на современной стадии развития классовой борьбы в Германии. Этому революционному театру попутчиков и союзников нами уделяется отдельная глава.

Поскольку пролетарское искусство Германии в самых различных его областях — в литературе, музыке, театре —развивается не только путем диалектического отрицания буржуазного искусства, но и преодолевает, организационно и идеологически, влияния социал-демократии, борясь с социал-реформизмом, переродившимся в социал-фашизм,— постольку нам необходимо было осветить в отдельной главе социал-фашистский театр, показать его идеологическую платформу в ее враждебной классовым интересам пролетариата направленности.

При осуществлении намеченных задач в пределах данной работы, ограниченной размерами и являющейся *первой* попыткой анализа зарубежного театра в свете только что очерченных проблем, автор стремился найти методологический подход к мало разработанной области, дать основную наметку материала, изложить его в доступной форме и тем самым подсказать читателю подход к дальнейшему самостоятельному изучению зарубежного театра. К каждой из затронутых в отдельных главах тем необходимо было подвести читателя путем исторического освещения, показывающего разбираемое явление в его развитии и движении.

Учитывая новизну темы, обширность освещаемого материала, трудности методологической разработки сложных вопросов синтетического искусства театра, автор все же надеется, что при всех неизбежных недочетах работа эта окажется полезной для ознакомления советского читателя с процессом роста революционного театра за рубежом на одном из самых боевых участков классовой борьбы. Настоящая работа закончена в декабре 1931 г. Последующие явления и новый критический материал, поступивший позже, могли быть введены в работу лишь частично, в процессе редакционно-издательской работы над книгой.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РАСПАД БУРЖУАЗНОГО ТЕАТРА

Империализм есть эпоха финансового капитала и монополии, которые всюду несут стремление к господству, а не к свободе. Реакция по всей линии при всяких политических порядках, крайнее обострение противоречий и в этой области — результат этих тенденций.

Ленин. „Империализм как новейший этап капитализма".

БУРЖУАЗНЫЙ ТЕАТР ПОД ЗНАКОМ КРИЗИСА

БУРЖУАЗНЫЙ театр в Германии послевоенного времени обнаруживает яркие черты распада и загнивания. Кризис театрального искусства не отрицается и буржуазной театральной критикой. Она обсуждает его на страницах печати, проводит анкеты, опрашивающие видных деятелей буржуазной сцены о способах и мерах изживания кризиса, сама придумывает различные способы лечения, ищет причины, вызвавшие хроническую болезнь театра, находит тех или иных виновников.

Литература, посвященная теме: кризис театра — громадна. Но про критику, обсуждавшую тему о кризисе театра, можно сказать, что сама она стоит под знаком кризиса. Она задерживается в своих объяснениях на поверхности явлений, выдает за причину то, что является следствием, останавливается на побочных, второстепенных обстоятельствах, мечется от одного решения к другому, не находя выхода, запутываясь в противоречивых высказываниях. Причиной театрального кризиса объявляется то хозяйственная разруха послевоенного времени, жадность дельцов-антрепренеров, хозяйничание театральных трестов, скупающих театры, то узость горизонта предпринимателей коммерческого театра, гоняющихся за наживой, хаотичность всего театрального дела, движущегося без учета спроса и предложения, в порядке свободной конкуренции. Или же вина возлагается на кино, радио и спорт, отвлекающие от театра его прежних зрителей и слушателей, на уход актеров театра в кино-ателье, на перебежку режиссеров из кино в театр и обратно. Или же виновником кризиса объявляется зритель, неустойчивость его вкусов, быстрая утомляемость от всякого рода сенсаций, его увлечение легкими жанрами оперетты и обозрений в ущерб серьезной драме. Или же причина кризиса отыскивается в падении религиозности, в распространении материалистических идей, в отсутствии веры, в упадке национального «германского чувства», в утрате «светлых традиций доброго старого времени» и т. п. Не мало жалоб

раздается и по адресу «механизации жизни современного технического века», машинами и техникой убившего «чувство красоты» и «веру в прекрасное». В этих объяснениях, жалобах, наконец, средствах лечения и изжития театрального кризиса предстает пред нами в самых различных оттенках критическая мысль социологов, теоретиков и практиков буржуазного театра.

Но все эти высказывания остаются на поверхности. Они не проникают в существо разбираемого ими явления, не устанавливают общей связи между кризисом театра и кризисом буржуазной культуры. Если же иной раз кризис буржуазной культуры и оказывается освещенным в плане «заката Европы» Шпенглера, то ничего, кроме глубокого пессимизма и отчаяния, полной безвыходности, панического бегства от действительности в область мистики, не обнаруживается. Эта философия отчаяния и разочарования бессильна указать какой-либо *выход*.

Подобного рода критическая немощь, проявленная в обсуждении кризиса театра, сама является проявлением того же кризиса, частью всеобщего распада буржуазной культуры в эпоху загнивающего капитализма. Империалистическая война явилась самым ярким выражением катастрофического кризиса капитализма, а послевоенное время подтвердило, что буржуазия задерживает развитие производительных сил, что она бессильна справиться с ними, что она стала глубоко реакционной силой. Эпоха империализма есть эпоха господства финансового капитала, монополистического капитализма. Задолго до империалистической войны господствующее положение занял не промышленный капитал, а финансовый. Хозяином стал не капиталист — организатор производства, а капиталист-рантье. Господствующей идеологией стала идеология капиталиста-рантье, т. е. идеология паразитарной группы. Уже до мировой войны выяснилось с достаточной ясностью, что в области искусства буржуазия бессильна привнести такое содержание, которое могло бы вывести буржуазное искусство из тупика. Становление рантьерствующей аристократии, в которой сращивались представители земельной знати и буржуазные дельцы, сказалось в возникновении рантьерского искусства. В. М. Фриче назвал его импрессионистическим эстетизмом и подчеркивал в нем два основных момента: созерцательность (погоню за утонченными впечатлениями без активной задачи) и эстетизм (замкнутость искусства, фетишизацию творческого процесса, возрождение теории «искусства для искусства»). Опустошенность и бессодержательность искусства при наличии изысканной внешней формы — эти черты

рантьерского импрессионизма, расцветшего на рубеже XIX — XX вв.. отчетливо знаменовали упадок буржуазной культуры, начало ее загнивания.

Но идеология капиталиста-рантье не однородна и имеет ряд сложных разветвлений. Здесь необходимо провести дифференциацию, так как рантье-биржевик, получающий громадные доходы на биржевых спекуляциях, и рантье, живущий на мелкие проценты от своего основного капитала, — не один и тот же социальный объект с точки зрения его идеологической формации. Наконец, если взять таких идеологов и организаторов финансового капитализма, как Форд, Ивар Крейгер, Детердинг и другие, то вряд их можно обвинить в созерцательности. Изворотливые методы религиозной пропаганды (например, в Северной Америке) целиком направлены на укрепление финансового капитала, так же как и кино «со счастливым концом». Здесь налицо активность, действенность с враждебной пролетариату классовой направленностью. Но эта активность не приостанавливает распада буржуазной культуры, и теоретики «организованного капитализма», нашедшие своих последователей и среди искусствоведов, не учли диалектического характера развития эпохи империализма, всеобщего капиталистического кризиса и пролетарских революций. Так наз. временная стабилизация капитализма привела к углубленному мировому экономическому кризису капитализма, к техническому застою и многомиллионной безработице, к призыву возвратиться от усовершенствованной техники «к кирке и лопате» к полному идейному краху всех построений об «организованном капитализме».

Распад буржуазной культуры нашел свое выражение в усиленном распространении идеалистических философских учений. Если реализм в искусстве XIX в. строился на позитивистской философии, опирался на изучение действительности, соприкасался (в творчестве Золя) с учениями Дарвина и с теорией социальной среды Тэна, если он являлся выражением идеологии буржуазного класса эпохи *расцвета* капитализма, то появляющийся на смену реализму импрессионизм строится на идеалистической философии, отходит от изучения действительности, опирается на субъективизм, утверждает господство субъективных впечатлений (махизм), смыкается с мистикой (в символизме), выражает начало упадка буржуазного класса, идеологию паразитарной группы капиталистов-рантье. Именно здесь кроются корни кризиса буржуазного искусства, частью которого является кризис театра. Не внешние обстоятельства, не конкуренция с кино

или радио, не расстройство хозяйственного аппарата театра в годы инфляции, не неустойчивость потребителя искусства театра — буржуазного и мелкобуржуазного зрителя — и не исчезновение «добрых старых германских традиций» является причиной распада буржуазного театра. Причина лежит глубже, там, где буржуазная критика не отваживается ее искать. Она кроется в загнивании всей капиталистической системы в целом, в разложении господствующего класса. Отсюда следует и другой вывод: о бесполезности «лечения» распадающегося искусства буржуазного театра разного рода средствами, предлагаемыми буржуазной критикой, верящей в спасение буржуазной сцены и ожидающей выздоровления театра то от кооперации зрителей, то от религиозного воодушевления и возрождения средневековой церковной общности, то от обуздания антрепренеров-дельцов, то от кружковщины эстетов-любителей, то от массового мещанского театра под открытым небом.

Все эти средства, частично испробованные на практике, частично оставшиеся праздным вымыслом их изобретателей, не дали, да и не могли дать, каких-либо ощутимых результатов. Буржуазные реформаторы театра бросались от одного средства лечения к другому, требовали изменения архитектуры театрального здания, перестраивали сценическую площадку, вводили на сцену новейшие технические приспособления, заменяли писаные декорации сукнами, сукна — конструкциями, конструкции — световыми декорациями и т. д., но кризис театра не изживался несмотря на временное увлечение той или иной «реформой театра», несмотря на преходящий успех того или иного буржуазного новатора-режиссера. Реформаторы вносили целый ряд количественных изменений в прежнее качество, но самое качество они не изменяли. Для того чтобы изменить его, нужен был скачок, установление революционным путем нового качества, отрицание самого существа прежнего искусства, отрицание самой капиталистической системы, породившей его. Кризис буржуазного театра оставался неизжитым, продолжал углубляться и стал частным выражением катастрофического падения буржуазной культуры в эпоху всеобщего капиталистического кризиса и пролетарских революций.

ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ ТЕАТР

Если в основе импрессионистского искусства лежала философия махизма, утверждавшая господство субъективных впечатлений над действительностью, то за время мировой империалистической войны и в ближайшие послевоенные годы в буржуазном искусстве сформировываются художественные течения, в основе которых лежит уже полное отрицание объективного мира. Феноменология Э. Гуссерля развивает учение Канта и определяет истину как вечную, надвременную идею, как созерцание вечных, неизменных сущностей. Теоретики экспрессионистского искусства углубляют реакционные метафизические искания символистов и неоромантиков, переходят к открытому бунту против позитивистских тенденций реализма и натурализма, ищут спасения в «духовности», которая должна сменить «грубый материализм» науки и искусства. Они объявляют «борьбу против самодовлеющей материи, против господства реальных фактов, против физики будней» (Макс Крелль), они требуют «установления связи с космосом» и признают факты «лишь постольку, поскольку рука художника улавливает через них то, что за ними кроется» (К. Эдшмидт). Некоторые группы экспрессионистов солидаризируются с метафизическими построениями Э. Гуссерля (пражский кружок поэтов Макса Брода и Франца Верфеля), другие опираются на психоанализ Фрейда и его последователей (венская школа), третьи впадают в доведенный до крайних пределов индивидуализм, растворяют субъективные ощущения в сумме не связанных в смысловое единство физиологических рефлексов, строя свои произведения на одних восклицаниях. Судорожное, экстатически-напряженное выражение своего «я» сменяет показ действительного мира, мистические видения заменяют анализ реального, религиозный бред соединяется с анархическим бунтарством, богоискательство сменяет веру в науку и знания, проблема пола трактуется с крайне заостренным и обнаженным эротизмом. Выхола-

щивающий идейное содержание формализм расцветает пышным цветком.

Упадочность буржуазного искусства находит в этом экспрессионистском течении свое углубленное выражение. Оно является следствием кризиса капитализма и обострения классовых противоречий в годы мировой войны, приведших к пролетарской революции в России и к революционным выступлениям пролетариата Германии. В этом искусстве «взбесившаяся от ужасов войны» мелкая буржуазия выявляет свои противоречивые черты. Одна часть мелкобуржуазной интеллигенции бежит от капиталистической действительности в мистику (мистический экспрессионизм Верфеля), ищет спасения от капиталистического города в призыве к «зеленым пажитям», к деревенскому, докапиталистическому укладу жизни, протестуя одновременно против машинной техники («толстовство» Г. Кайзера), заостряет антимилитаристические тенденции, впадает в пацифистский пафос, временно становится на радикальные позиции, прославляет идею нравственного подвига, спасающего мир («Антигона» Газенклевера), доводит антимилитаристический протест до экстаза (Ф. фон Унру — «Род»). Другая часть идет от индивидуалистического бунта, чрез преодоление его, по пути социального, революционного протеста к сближению и слиянию с пролетариатом (И. Бехер). Но для последней группы радикальной мелкобуржуазной интеллигенции преодоление анархо-индивидуалистического бунтарства означает уже и выход из круга экспрессионистского искусства, означает революционное отрицание капиталистической системы и порожденной капиталистом-рантье упадочной буржуазной культуры, так что рассмотрение творчества этой последней группы мы относим в другую главу.

Экспрессионистская драматургия нашла свое выражение в творчестве Франца Верфеля, В. Газенклевера, Г. Кайзера, Ф. фон Унру, Р. Геринга, П. Корнфельда и др. Она выявила себя в годы мировой войны и в следующий затем период послевоенного кризиса и ноябрьской революции в Германии.

Идеалистическая настроенность, индивидуалистическое бунтарство, разочарованность и пессимизм предстают в творчестве названных драматургов в различных оттенках, видоизменяющих проявление единого стиля, но не порывающих с ним. Примыкая в драматургической технике позднего Стриндберга (например, «Путь в Дамаск»), к раздробленной на мелкие эпизоды драматургической структуре драм Ф. Ведекинда (например, «Пробуждение весны»), экспрессионистская драматургия отдает

предпочтение не связному изложению фабулы, не последовательному, логически развивающемуся действию, а краткой сцене-эпизоду, раскрывающему лирическую напряженность экстатического видения, раздробленному на мелкие куски диалогу, с краткими репликами, с упрощенным синтаксисом. Отвергая традиции реалистической драмы, обоснованную психологическую мотивировку, экспрессионистская драма развивает схематизм образов (известный уже символистской драме), стремление к предельно-отвлеченной их обобщенности. Действуют, в сущности, не люди, а абстракции, отвлеченные понятия. Ярче всего это проявляется в драмах В. Газенклевера («Сын», «Люди», «Антигона»). Характерным противоречием, доказывающим бессилие буржуазного искусства империалистической эпохи, является здесь то обстоятельство, что протест против обезличивающей капиталистической действительности, идущий под знаком восстановления в правах «обезличенной» личности, приводит не к полнокровному изображению личности, а к мертвенной схеме. У Газенклевера большинство действующих лиц — безымянные фигуры (банкир, игрок, пьяница, невидимый голос и т. д.). «Люди» в интерпретации экспрессиониста-драматурга стерты, схематизированы, безлики; это манекены, тени, мелькающие на экране; стоит отбросить и без того скудный словесный аппарат — и получится кино-лента» (В. М. Фриче). С такими же безымянными «людьми» мы встречаемся и в драмах Г. Кайзера. Но, создавая свои образы-схемы, Г. Кайзер протестует против техники во имя «человека». Он стремится показать в своей трилогии («Коралл», «Газ», «Газ 2»), что человека убивают машина, завод, фабрика, формулы, производство, механизированный мир, подавляющий проявление индивидуальности. На фоне громадных индустриальных сооружений он рисует рабочих-автоматов, ставших лишь частицей «человека». Один превратился в «руку», механически поворачивающую рычаг, другой в «глазок», смотрящий в контрольную трубку, и т. д. Спасение от давящего мира механики Г. Кайзер видит в отрицании технических достижений, в разрушении машин, в возврате к прошлому. Его герой — реформатор мира — приглашает срыть заводы, а на их месте устроить сельские поселения, вернуться к деревенскому укладу жизни, к земле. В обстановке развитого индустриализма Г. Кайзер возрождает проповедь толстовства, культ нетронутой цивилизацией природы, уход к докапиталистическим формам существования, т. е. выступает как идеолог реакционной мелкой буржуазии. В третьей части своей трилогии он обрекает весь мир машин и техники на катастрофическое разру-

шение и полную гибель, создавая сценические образы отчаяния и глубочайшего пессимизма. Следует отметить, что в своем отрицании техники Г. Кайзер не одинок в мировой драматургической литературе того же периода. Сходный протест найдем мы у чешского драматурга К. Чапека («драма «В. У. Р.»), в том же духе написана драма американского драматурга О'Нейля «Динамо», в которой герой сперва поклоняется динамо-машине, а затем разрушает ее, кончая жизнь самоубийством внутри машин. Основная мысль пьесы (в формулировке американского критика): «старые боги умерли, а наука не снабдила нас ничем, что могло бы заменить инстинкт богопочитания».

Такого рода произведения не утратили на Западе своей актуальности вплоть до настоящего времени. Они перекликаются с высказываниями вождя австрийской социал-демократии Отто Бауера, недавно заявившего: «Техника — это рок нашей культуры... Чем больше мы прославляем победное шествие техники, тем ужаснее мир, который создает эту победу». Певец «заката Европы» О. Шпенглер также включается в этот реакционный хор, утверждая, что «техника уже начинает приедаться фаустовскому мышлению».

Каково это «фаустовское мышление» отмирающего капитализма, показывает Ф. Верфель в своей драме «Человек из зеркала». Эта «магическая трилогия» проникнута покаянными настроениями, стремлением к духовному очищению, влияниями Толстого и Достоевского. Построенная на мотиве двойничества (развитию героя — Тамала — сопутствует видоизменение его двойника — «человека из зеркала»), драма Верфеля рисует крайнего индивидуалиста, мятущегося искателя, подобного гетевскому Фаусту. Но Фауст Гете преодолевает свой индивидуализм в бодрой работе на благо коллектива, становится строителем жизни, насаждает буржуазную культуру. А фаустовский герой Верфеля — Тамал — кончает полным отрицанием своего «грешного» индивидуального «я», предается аскетической святости, уничтожающей личность. Последняя картина драмы рисует это самоисчезновение: Тамал вступает в монастырь, принимает монашество, и пьеса заканчивается ремаркой: «двадцать шесть монахов сидят неподвижно, с застывшей на лицах кроткой улыбкой». Прославляется бегство от действительности, погружение в мистику, в сновидческую исступленность.

Ряд других драматургов экспрессионизма дает экстатическую трактовку болезненной эротики, разрабатывая мотивы кровосмешения, половой зрелости, пытаясь представить в драматической

форме судорожные видения необузданного воображения, подкрепленного фрейдовским психоанализом. Драмы А. Броннена («Отцеубийца», «Рождение молодежи», «Анархия в Силиане» и др.) могут служить образцом идейного оскудения творчества, временно добившегося успеха, вызывавшего сочувствие части буржуазной критики, ободрявшей автора после очередного скандала при представлении пьес, в которых изображалась или борьба двух мужчин за женщину или же молодежь в периоде половой зрелости, причем средствами изображения служил экстатический крик, насыщенный цинизмами диалог, нагромождение стонов, восклицаний, обессмысленных реплик, дико мчащихся фраз и неприкрытые действия эротически возбужденных персонажей.

Противоречивость идеологии мелкой буржуазии особенно ярко сказывается в трактовке экспрессионистами тематики войны и революции. Революционная направленность некоторых из них может бурно проявляться в военные и послевоенные годы, чтобы затем, в последующий период «стабилизации», смениться резким попразением. Так, например, В. Газенклевер выступает как популярный «политический поэт», посылает проклятия милитаризму, говорит в своем сборнике стихов «Политический поэт» (1919): «смотри, идет победною стезою поэт на землю для земного дела», призывает «послушаться пророка», приказывающего: «Встань и убей, иди, беги в атаку! Грохочуще распасться могут цепи. Оставь парламента беззубую собаку. Лай заглушит рев львиный, все свирепей». Но тот же Газенклевер выступает против насилия как такового, понимает революцию как дело личности, а не массы (драма «Спаситель»), изображает поэта-вождя-одиночку, отрицающего насилие. Разочаровавшись в революции, Газенклевер переходит от прежнего воинственного пафоса к мистике, пишет пьесу «Потустороннее», замыкается в узко-личных переживаниях, копается в подсознательном, погружается в пассивность. В начале названной пьесы героиня стоит у окна и говорит: «Вот мой дом. Вот мое окно. Вот небо. Солнце светит. Я знаю, я живу. Я счастлива. Я любима и т. д.». Затем, когда начинаются любовные экстазы и возлюбленные, переживая свое «духовное сближение», начинают ощущать свой подъем и полет над землей, — «стены комнаты расплываются, в тумане появляются очертания чужого города в зеркальном отражении». В это же время Газенклевер увлекается оккультизмом, переводит и пропагандирует мистика Сведенборга. «Политический поэт» рассеивается подобно туману, в который он теперь погружается,

отражая резкий перелом в мировоззрении мелкобуржуазной интеллигенции, отшатывающейся от социальной революции, когда она предстает в своем реальном облике, а не в патетических мечтаниях «взбесившегося от ужасов войны» мелкого буржуа.

Для сценического искусства экспрессионистского театра характерно то же бегство от действительности, тот же отказ от методов реалистического театра, как и для драматургии экспрессионизма. Корни экспрессионистского театра кроются еще в театре импрессионистов. Когда начинавший свою деятельность режиссер Макс Рейнгардт поставил (в 1902 г.) «Дух земли» Ведекинда, рисовавшего борьбу полов, мужчины и женщины, протекавшей в почти абстрактном времени, то один из актеров его театра, Фридрих Кайслер, ставший впоследствии одним из видных деятелей экспрессионистского театра, сказал М. Рейнгарду, приветствуя его постановку:

— Вы задушили натуралистическую бестию правдоподобия и утвердили игровой элемент на сцене.

Поворот от реализма начался в германском театре уже в начале XX в. И если в начале деятельности театра М. Рейнгардта, являющего собой типичный образец рантьерского импрессионистского стиля, еще борются остатки реализма с новыми течениями, если «натуралистическая бестия правдоподобия» не задушена еще до конца (например, в постановке «На дне» Горького, 1903), то в дальнейшем, по мере приближения к годам мировой войны, все больше и больше начинает преобладать «игровой момент», усиливающийся в фантастике «Сна в летнюю ночь», подкрепляемый отходом от современной драмы к постановкам классического репертуара (Шекспир), утверждающийся в постановках пантомим вроде «Сумурун» (1909) и «Чуда» (1913), в инсценировке «Турандот» Гоцци (1911) и т. п. Актерское искусство становится для М. Рейнгардта самоцелью, культивируется с утонченностью, создающей ему мировую славу. Но эта слава приобретается за счет оскудения идейного содержания, ценой торжества «чистого театра» («игрового момента») над литературой, над идейно насыщенным содержанием. Иллюзия действительности, создававшаяся на сцене Рейнгардтовского театра художниками-импрессионистами, уступает место абстракному построению сцены, сукнам символических постановок, условным, скупо привлекаемым немногим отдельным вещам, причем свет начинает играть все большую роль в постановках, создавая атмосферу призрачности и безвременности.

Экспрессионистский театр продолжает развивать эти тенден-

ции и углублять отход от реализма, последовательно уничтожая иллюзию действительности или пользуясь намеком на нее, дабы сильнее оттенить переход в мир субъективных видений. Сцена начисто освобождается от реальной бытовой обстановки, действующие лица начинают двигаться в беспредметном пространстве, то замыкаемом черными сукнами, то складывающемся из кубов. Декорации схематизируются, так же как и обезличенные персонажи драмы. Режиссура ищет способов дать выражение вневременному, внепространственному действию, отходит от конкретного в сферу метафизических, мистических обобщений. Концентрированный свет, внезапно вырезающий из темного пространства оголенной сцены тот или иной предмет или тот или иной персонаж, перекидывание луча света с одного куска сцены на другой, образование при помощи света «наплывов», вскрывающих или куски будущего и прошедшего, или же показывающих двойников героя, его второе «я», вступающее в конфликт с первым, или же перерезающих реальное действие вторжением нереальных, потусторонних явлений, — такого рода сценические образы, акцентирующие идеалистическую, мистическую, сновидческую направленность драмы, становятся обычным приемом экспрессионистского театра Германии. В этом плане идут всевозможные формалистские искания, протекает «революция формы», вызывающая споры о «новом театре», о его достижениях, в действительности уводящих все дальше и дальше от раскрытия подлинной действительности в сторону субъективистских измышлений «разорванного сознания» мятущегося индивидуалиста-интеллигента.

Когда лозунги экспрессионистского искусства стали привлекать к себе внимание части театральных работников, в Берлине основался небольшой театрик «Трибуна» (осенью 1919 г.), поставивший для открытия пьесы Газенклевера. Постановка проводилась не на сцене, а на эстраде, к которой поднималось несколько ступенек. Не было ни занавеса, ни рамы, ни декораций. Организовавшая театр группа молодежи следующим образом оправдывала эту ломку традиционных форм театра: «Неотложно необходимая революция театра должна начаться с переделки сценического пространства. Из неестественного раздвоения сцены и зрительного зала должно возникнуть живое соединение художественного пространства для объединения творящих. Мы хотим иметь не публику, но общину в цельном пространстве... не сцену, а кафедру проповедника... Этот театр без технического аппарата и без техники, лишенный круглого и купольного го-

ризонта, приспособленный для вращения и погружения в трюм, может, в силу своей непосредственности, дать неограниченное и никуда не отвлекаемое раскрытие души и мироощущения. . .» Стоя в свете прожектора на оголенной сцене, актеры декламировали патетические реплики, стремясь к максимальному напряжению «духовности». То же «формотворчество», то же понимание революции театра как революции формы, а не содержания, звучит и в декларациях сборника «Новый театр» (1920): «ожидания, которые мы все еще связываем с театром, страдают от одной кардинальной ошибки. Мы находимся в зависимости от архитектурного сооружения. Театр погиб — говорите вы? Я отвечаю: болезнь театра — в его театральных зданиях». Подобная «революция театра» носит, как мы видим, сугубо формалистский характер.

Антиреалистические тенденции нашли свое выражение в творчестве режиссера Леопольда Иесснера, известность которого вытесняет в послевоенные годы былую славу режиссера Рейнгардта. Леопольд Иесснер становится (в 1919 г.) во главе академического «Берлинского государственного театра», к которому присоединяется еще «Театр Шиллера» в Шарлоттенбурге. В течение десяти лет он ведет этот главный массив буржуазного драматического театра, подчас подвергаясь нападкам со стороны крайне правых реакционных кругов буржуазии за свою принадлежность к социал-демократической партии и за еврейское происхождение. Он выступает как реформатор искусства, но в действительности его деятельность становится выражением упадочных идеалистических тенденций, стоит под знаком развития и углубления идей символиста Гордона Крега, который утверждал, что искусство, и в частности театр, должны изображать не действительность, а «невидимые вещи». В совершенно омертвевший организм прусского государственного театра, растерявшего свой ансамбль, спустившегося на уровень казенного учреждения, потерявшего авторитет, Л. Иесснер пытается вдохнуть реформаторскую струю, привлекая лучших актеров, собирая вокруг театра художников нового толка. Он решительно выступает против натуралистических традиций и проводит свои постановки в беспредметном пустом пространстве сцены, в которой реальная ситуация едва-едва намечается. Несколько мелких лесенок с широкими ступенями, прерываемыми площадками, ведут от середины сцены в ее глубину. Этот прием повторяется им столь часто, что закрепляет за ним ироническое прозвище «Треппен-Иесснер» («треппе» — лестница). Расчлененное таким образом

пространство сцены заполняется светом, дематериализующим фигуры и предметы и служащим для подчеркивания душевного «горения» и «духовных экстазов». В этом отвлеченном пространстве сцены актер должен был раскрывать вздымание страсти или резкое ее падение, причем жесты и группировки актеров резко отклонялись от естественного, стремясь к символически условным впечатлениям. В таком плане проводилась постановка «Вильгельма Телля» Шиллера с подчеркиванием сказочно-мистических тонов, в сходном направлении шла и трактовка трагедии Шекспира «Ричард III». При истолковании «трагедии афериста» «Маркиз фон Кейт» Ведекинда стремительный темп диалога подчеркивался внезапным выходом действующих лиц из ряда ширм, крылья которых своими пружинами как бы выталкивали актера на сцену. В лице актера Фрица Кортнера Иесснер нашел исполнителя, который был способен передавать требуемую от него напряженность идеалистического порыва в «потустороннее». В пьесе скульптора-драматурга Э. Барлаха «Настоящие Зедемунды» Ф. Кортнер раскрывал патетическую сцену покаяния у громадного распятия, висевшего на краю сцены. Он принимал участие и в истолковании классического репертуара, который в постановках Иесснера подвергался интерпретации в экспрессионистском плане (переработке Иесснера подвергались драмы Шекспира, Граббе и «Фауст» Гете).

Экспрессионистский театр выдвинул целый ряд режиссеров, распространивших новый вариант антиреалистической режиссуры по провинциальным театрам Германии.

Что касается театра Макса Рейнгардта, до войны являвшегося ведущим театром буржуазии, то в послевоенные годы он переживает быстрый процесс разложения. Теряя в послевоенной обстановке свою почву, М. Рейнгардт пытается пойти навстречу новым «демократическим» веяниям буржуазной республики и делает опыт создания массового театра, временно привлекающий к себе внимание театральных кругов Берлина. Он перестраивает старый берлинский цирк Шумана и превращает его в театр, вмещающий свыше 3.000 человек. Размещенные по ступеням амфитеатра зрители охватывают полукругом свободное пространство арены, которая соединена несколькими ступенями с выдвинутым вперед просцениумом громадной сцены, в глубине своей носящей оборудование большой сцены-коробки. Действие, выносимое со сцены на просцениум и на арену, освещается светом прожекторов, расположенных на верхних ступенях амфитеатрального зрительного зала. При постройке этого театра (в 1920 г.)

организаторы его возвещали о наступлении новой эпохи театрального искусства. Но выход из сцены-коробки на арену, сближение актеров со зрителями, достигнутая таким образом смена интимного театра на массовый — оказались бесплодными, так как ни М. Рейнгардту ни сотням его исполнителей, привлеченных к постановкам, нечего было сказать той массе зрителей, с которой они столкнулись в театре-цирке. «Гамлет» Шекспира с Александром Моисси в главной роли только пострадал от вынесения его на арену. Другие постановки («Дантон» Р. Роллана, «Лизистрата» Аристофана, «Разбойники» Шиллера) показывали массовые сцены с сотнями актеров, но это количественное нагромождение только яснее обнаруживало внутреннюю немощь театра-цирка.

После неудачного эксперимента с массовым «театром пяти тысяч» М. Рейнгардт покидает Берлин. Созданный им «Немецкий театр», игравший до войны видную роль в театральной жизни столицы германской империи, распадается вместе с его филиалами, становится местом случайных выступлений отдельных режиссеров. Рейнгардт переносит свою деятельность в Вену, где занимается реставраторством, ставя эстетские стилизованные спектакли, предназначенные для праздного развлечения привилегированной верхушки общества.

Берлинский же театр-цирк сдается под постановку «обозрений», входящих в это время в моду. «Новая эпоха» театрального искусства выражается тогда отчетливо: на сцене театра-цирка водворяются американизованные «герлс», и начинается показ обнаженного женского тела со всеми изысками и грубостями американского мюзик-холла.

„АМЕРИКАНИЗАЦИЯ ТЕАТРА“

ПОСЛЕ УНИЧТОЖЕНИЯ саксонского плацдарма пролетарской революции в 1923 г. начинается разгром рабочих организаций. Германская буржуазия празднует свою победу. Побеждает «демократия» при помощи легального фашиста генерала Секта, получившего полномочия от социал-демократа Эберта. Опираясь на помощь англо-американского капитала, германская буржуазия борется за восстановление своего былого могущества. Наступает пора относительной, временной стабилизации германского капитализма, плана Дауеса, облегчающего положение германской буржуазии в области внешней политики, пора планомерного наступления на жизненный уровень пролетариата, покрывающего трудом все издержки капиталистической стабилизации и рационализации. Американский золотой дождь орошает Германию Гинденбурга, вступающую в Лигу наций.

Временная передышка, полученная капитализмом впредь до нового углубления экономического кризиса в последние годы, ведет к перестановке слагаемых театральной жизни, в которой упадочный характер буржуазного театра не смягчается, но принимает иные формы и прикрывается иными лозунгами. Экспрессионизм объявляется отжившим свое время, провозглашается «успокоение» мятежных чувств, рекламируется «новая вещественность», «неореализм», «неоклассицизм» и др. сходные течения, пытающиеся выдать себя за новый стиль якобы возрождающегося искусства. В действительности же никакого продвижения вперед не получается. Идейное оскудение буржуазного театра продолжает углубляться и шириться.

В этот «стабилизационный» период германский театр испытывает глубочайший кризис драматургии. Отечественная продукция чахнет, театры заполняют репертуар постановками пьес иностранных авторов. Переделка американских пьес для немецкой сцены становится широко распространенным явлением. Возрождаются, реставрируются старые жанры любовной, детективной

уголовной мелодрамы, повторяется уже пройденный этап, движение идет вспять, не находя выхода из тупика, оказываясь бессильным найти путь поступательного художественного развития, впадает в реакционную косность, прикрывающуюся техническими и формальными моментами. «Новая вещественность» и «техницизм» водворяются на сцене идейно обедневшего театра.

Театральная жизнь организуется под знаком беспринципного делячества. «Стабилизованный» Берлин усваивает методы американских дельцов-антрепренеров, полностью раскрывает тенденции, которые наблюдались и раньше, но для которых теперь настает время расцвета. Уже в годы инфляции буржуазный театр стал все больше зависеть от дельцов-спекулянтов, обогатившихся на обесценении денег, принесшем разорение трудящимся массам. Театральные дельцы, вроде Мейнхардта и Бернауера, вроде братьев Роттер, стали скупать берлинские театры и управлять ими с беззастенчивостью, про которую даже архиреакционный театральный критик Ю. Баб говорит, что ее можно сравнить со «стилем, ранее известным только в торговле тухлыми селедками». Неистовая реклама поддерживает это театральное делячество, откровенно торгующее пьесами, насыщенными эротикой, крикливой мишурой, сенсациями самого низкопробного сорта.

Но не только массовый буржуазный театр, рассчитанный на «удовлетворение вкусов каждого», воспринимает мудрость американских антрепренеров, гласящую, что «в театре зритель не должен думать, а только развлекаться». «Американизм» захватывает и другие слои театральной жизни, ранее претендовавшие на известную долю культуры. В водоворот коммерческого делячества вовлекаются драматические театры, недавно именовавшие себя «художественными». Образуются театральные тресты, объединения наиболее мощных театральных предпринимателей, вроде берлинского «треста» Рей-Ба-Ро (Рейнгардт — Барновский — Роберт), возникшего в 1926 г. и пытавшегося связать деятельность шести частных театров Берлина. Возвратившийся в Берлин М. Рейнгардт выступает теперь как крупный предприниматель-капиталист, коммерческие успехи которого обращают на себя внимание буржуазной прессы в гораздо большей степени, чем его художественные начинания, отмеченные ублюдочной реакционностью.

Идейное оскудение театра, охваченного коммерческим делячеством, сказывается и в распадении ансамбля, в исчезновении художественного лица отдельных театральных организмов, те-

ряющих свою индивидуальную физиономию. Погоня за сенсациями не допускает формирования твердых трупп с постоянным ансамблем. Американский принцип набора актеров на каждую данную постановку с последующим роспуском артистического персонала, проигрывающего сотни раз одну и ту же пьесу во время ее «серийного бега» (американский «run») перекочевывает и в Германию. Ставка делается на отдельного крупного актера, на «знаменитость», на «звезду», получающую баснословно высокие гонорары. К «знаменитости» подбирается состав, подыгрывающий ей, но не вовлекаемый в построение цельного спектакля. Отсюда постоянные жалобы германской театральной критики на распадение ансамбля в лучших театрах, на возвращение германского буржуазного театра к позициям «до-мейнингенского театра».[1] В современном же театре Германии стало обычным явлением перекочевывание актера из одного театра в другой, от постановки к постановке, в лучшем случае от сезона к сезону. Что касается актеров, занятых на второстепенных ролях и в массовых сценах, то их безучастное отношение к происходящему на сцене бросается в глаза с назойливой очевидностью. Вся система буржуазного театра обезличивает актеров, заставляет их терять свою квалификацию, превращает их работу в тягостное ремесло, лишает их возможности развиваться и расти, заражает их болезненной завистью по отношению к немногим «знаменитостям», считающимся «любимцами публики», и стремлением при помощи какого-либо трюка, сенсации или рекламы попасть в число «избранных» именитых «звезд». Роль режиссера в таких условиях снижается до «инсценировщика», налаживающего спектакль с чуждым ему актерским составом, от которого он не ждет ни учеников ни последователей своих художественных замыслов. Характерно, что вся театральная педагогика находится в Германии в частных руках, школы *при* театрах отсутствуют, нет и государственных театральных школ. Когда в 1925 г. была создана первая небольшая школа при Государственном драматическом театре Берлина, то это рассматривалось как крупное событие.

При наличии глубокого кризиса драматургии, при распаде художественно-организационной структуры драматического театра, при разгуле коммерческого делячества, наступившего в театральной жизни Германии в «стабилизационный» период, не удиви-

[1] Мейнингенский театр славился в 80-х годах прошлого столетия сплоченностью игры и цельностью постановки.

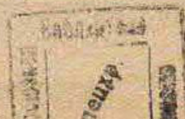
тельно, что удельный вес буржуазного драматического театра в общей театральной жизни больших городов падает. На первое место выступают театры легкого жанра: фарса, веселой фривольной комедии, оперетты, мюзик-холла, «обозрений», бесчисленное количество варьетэ и мелких кабарэ. Так, на 51 театр Берлина (в 1927 г.) приходилось 97 варьетэ, а из общего числа театров не более 10 являлись драматическими театрами. Развлечение (и тем самым отвлечение внимания масс от назревающей социальной революции), являвшееся традиционным спутником буржуазного театра, выдвинулось в данный период как яркий показатель упадка буржуазного искусства. Театр «обозрений» (ревю) разросся до необычайных размеров. Он стал характерным барометром «американизованной» Германии, типичным театральным жанром загнивающей буржуазной культуры.

Что же обозревается в «обозрениях» десятка берлинских театров? Напрасны были бы поиски осмысленного сюжетного действия в «ревю», фабульная нить которых сведена до ничтожного минимума, подчас до конца исчерпываемого рекламным названием постановки: «Для тебя», «Разденься», «Красиво и шикарно» и т. п. Быстро сменяющиеся декоративные картины мотивируются, в лучшем случае каким-либо путешествием молодых любовников, странствующих по дальним странам, или же суммарно объясняются «перелистыванием книги истории», сводящимся к стилизованным декорациям на темы архитектурных стилей от античности до наших дней. В большинстве случаев нет и этой примитивнейшей канвы. 40 — 50 номеров дивертисментного порядка сменяют друг друга в быстром темпе, до полного переутомления насыщая взор зрителя пышно-безвкусными декорациями, выступлениями танцовщиц, развертыванием аттракционов буржуазной эстрады, акробатического танца, американской чечотки, групповых и сольных выступлений, собранных с подмостков мюзик-холлов Америки и Франции. Как бы ни разнообразилось ревю постановщиками, обозревается в сущности одно и то же, а именно: женщина. Для показа ее мобилизуется вся изобретательность режиссуры, художников, авторов текста, музыкантов и актеров. Эротика варьируется на тысячу ладов — от жеманного эстетизма до цинично откровенного показа целиком обнаженного женского тела. В программной статье лучшего берлинского театра обозрений, находящегося в театре-цирке Рейнгардта, в котором художественным руководителем является художник старого театра Рейнгардта — Эрнст Штерн (имя его не-

разрывно связано с былой славой Макса Рейнгардта), говорится: «мы требуем, чтобы тело не преподносилось в сыром виде, чтобы нагота на сцене *инсценировалась*, т. е. показывалась бы подчиненной режиссерской идее. Массовая выставка тела была (и есть) нестерпима, так как на ней можно было видеть столько-то бедер, но нельзя было узреть духа». Для подобного усовершенствованного показа «духовной наготы» используется и разбазаривается наследие художников-декораторов недавнего прошлого, прежде всего — Бакста и его школы, а также русского балета Дягилева и т. п. Реставрируется канкан, привлекаются испанские танцовщицы, русские балерины, танцовщицы американской негро-оперетты, парижских Фоли-Бержер и англо-американские «герлс». Для показа разнообразно раздетых женщин сооружаются громоздкие декорации, используются светящиеся краски, фосфоресцирующие, тонирующие экраны, последние изобретения театральной электро-аппаратуры. Новейшая театральная техника находит свое применение прежде всего в «обозрениях», где она растрачивается на подкрепление чувственных эфектов, ставится на службу похоти буржуа. Чудовищная помесь художественных стилей, сочетание неимоверной роскоши со столь же неимоверной безвкусицей, нагромождение декораций и аттракционов, — все это подчинено одной «идее»: «разденься». Постановочные эффекты регулярно чередуются с выступлением извивающейся ленты «герлс» — 50 — 60 танцовщиц в одинаковых костюмах, повторяющих с точностью механизма одно и то же движение. «60 лиц и одна нога» — таково новейшее достижение совершенно обезличенного, механизированного искусства танца «герлс», вытеснивших в индустриальных городах Запада прежний балет. Старый классический балет растворился и погиб в мюзик-холле, где он влачит жалкое существование в качестве вставных номеров «обозрения», перерождаясь в акробатический танец.

Характерен для «обозрений» и показ костюмов, превращающийся сплошь да рядом в неистово преувеличенную рекламу модных материй, шелков, кружев, мехов. Женщина-манекен выступает из глубины сцены, а за ней следом расстилается во всю ширину и длину подмостков ее шлейф, сшитый из рекламируемой модной материи. Или же женщина поднимается из люка около рампы, а над ее головой постепенно развертывается кружевной веер, застилающий все отверстие сцены. Такого рода рекламные гиперболы (преувеличения) вставляются в «обозрение» по заказу той или иной фирмы, торгующей модными товарами,





и оплачиваются ею же. Обозрение обезличенных артисток «ревю» скрепляется с обозрением вещей, внушающих преклонение перед богатством.

Под прикрытием развлечения, отвлекающего внимание масс от социально-классовых противоречий, буржуазия насаждает свою идеологию. В скрытых и открытых формах ревю агитирует в интересах господствующей финансовой буржуазии, ведя пропаганду, направленную против рабочего класса, ратующую за восстановление старого, довоенного порядка. Показываются матросы на корабле, подъезжающем к Гамбургу. Картина носит название: «О чем мечтают матросы». После нескольких сентиментальных песен над койкой каждого матроса открывается ниша, в которой появляется обнаженная женщина: мечта матросов — это стремление к гамбургскому увеселительному кварталу Санкт-Паули, к публичному дому. Так клевещет буржуазное обозрение на пролетария, внушая зрителям мысль, что матрос не способен ни на что иное, как только на помыслы о грубо-чувственном наслаждении. В ряде «обозрений» разных театров встречаются картины под названием: «Немецкая виноградная лоза на Рейне», «На Рейне, на Рейне, там растет наша виноградная лоза» и т. п. Показываются виноградники на Рейне, гроздья винограда, вино. Прославление пьяного веселья скрепляется с националистическими мотивами, с шовинистской идеей реванша и т. д. Соответствующая песенка всячески популяризируется, рекламируется, передается по радио, записывается на граммофонную пластинку, объявляется «гвоздем сезона» («шлагер»), начинает бродить по провинции, заражая своим тлетворным влиянием широкие слои мелкой буржуазии. Механизированные ритмы джаза, господствующие в ревю, аккомпанируют механизированной выучке танцующих «герлс», подкрепляют идеологическую пустоту «урбанизированного» спектакля, деляческую динамику только что очерченного «американизированного» зрелища.

К этому типу спектакля приближается в это время и оперетта, испытывающая влияние мюзик-холла и ставящаяся в плане «большого обозрения» иногда в тех же театрах «ревю», как, например, оперетта-ревю «Казанова» в б. театре-цирке Рейнгардта, реставрирующая костюмы и обстановку упадочного дворянского мирка XVIII в., с которым охотно вступает в перекличку гибнущая культура буржуазии послевоенного времени. Иной вариант той же «американизации» дает развивающаяся в это время опера Кшенека («Прыжок через тень», «Джонни наигрывает»). В особенности показательна в этом отношении его опера «Джон-

ни наигрывает», которая на фоне индустриального капиталистического города, его ресторанов, отелей, вокзалов и т. п. — рисует опустошенный внутренний мир людей, лирику разочарования в европейской цивилизации, побуждающую героев покидать Европу и перекочевывать в Америку, обетованную страну «процветания», на которую с доверием взирала германская буржуазия «стабилизационного периода».

Не избегают «американизации» и другие виды зрелищ, как, например, цирк, перестраивающийся по образцу «рационализованного» американского трехманежного цирка. Германский цирк Кроне возвращается в этот период из-за границы, где он скрывался во время инфляции, и странствует по немецким городам, показывая на трех манежах перед 10 000 зрителей программу в 120 номеров, поражая тем же преобладанием количества над качеством, той же механизацией зрелища, которая присуща «большому ревю». Но одновременно продолжает работать и старый цирк Буша, привлекая публику «смертными номерами» на сложных механизированных конструкциях или же водяными пантомимами на националистические темы (пантомима «Отец Рейн» ярко шовинистического характера).

На драматическом участке театральной жизни «американизация» театра сказывается в заполнении репертуара переделками американских мелодрам или же подражающими им пьесами местной продукции. Сенсационным успехом пользуются такие постановки «возродившегося» театра М. Рейнгардта, как «Артисты» или «Процесс Мэри Дуган», повторяемые и в провинциальных театрах. Гвоздем сезона становится пьеса «Бродвей», история о столице биржевого мира — Нью-Йорке, о деньгах и мюзик-холле. Волна увлечения «криминальной мелодрамой» (пьеса «Кто? ..», «Процесс Мэри Дуган» и др.) прокатывается по всем театрам. Смысл этих пьес заключается в остро напряженном внимании, с которым постановка заставляет зрителя следить за судебным разбирательством загадочного убийства на почве любовной интриги. Тщательно и точно, с трезвой деловитостью развертывается эротическая уголовщина, причем зритель держится все время в неизвестности, кто же именно является убийцей. Подозрение падает сперва на одно, затем на другое лицо, пока в конце пьесы не оказывается, что убийца — это сам обвинитель-прокурор.

Духовная нищета такого рода «неореалистических» постановок, в которых смятение чувств экспрессионистских пьес предшествующего периода уступает место «деловитым» речам проку-

рора, защитника и судей, — очевидна. Она глубоко показательна для вырождения буржуазного театра.

Другой вариант идейного обнищания германской буржуазной сцены данного периода отлично представлен в постановке М. Рейнгардта «Артисты» (1928 г.), шедшей сотни раз под ряд. Пьеса двух американцев (Уоттерса и Хопкинса), переделанная Осипом Дымовым, исполнялась лучшими немецкими артистами с участием Вл. Соколова (б. актера Московского Камерного театра). Действие происходит в театре-кабарэ, где клоуна ревнует выступающая вместе с ним молодая жена, в которую влюблен миллионер-скотопромышленник. Увлекшись танцовщицей, клоун покидает жену; жена сходится с миллионером. Но через год клоун приходит к брошенной жене, собирающейся окончательно вступить в круг «добропорядочного» буржуазного общества и расстаться с артистической богемой. Снова вспыхивает любовная страсть — и жена возвращается вместе со своим мужем-клоуном в театр-кабарэ, к жизни богемы, к любви и к страсти.

В истолковании этой сантиментальной чепухи, предложенном Максом Рейнгардтом, нетрудно вскрыть глубочайшие противоречия, раздирающие на части художественное содержание этой постановки. Первоклассные актеры драматического театра, на которых сосредоточено внимание постановщика (Ганс Мозер, Пауль Гербигер, Вл. Соколов, Грета Мосхейм, Карин Эванс), ведут линию интимнейшего мягчайшего психологизма, известного у нас по постановкам Станиславского. А рядом с ними «работают» приглашенные со стороны артисты-циркачи, артисты кабарэ, выступает негр Дуглас с джаз-бандом, негритянскими песенками и танцами, «работает» человек-змея. Цирковые номера подлинных эстрадников врываются в тонко вышитую психологическую ткань любовной драмы, создавая резкие контрасты. «Американизованный» Рейнгардт разворачивает задушевный интимизм и весь набор эстрадно-цирковых аттракционов одновременно. Он показывает эффекты следующего порядка: к концу спектакля вся труппа театра-кабарэ находится по ходу действия на сцене. Подмостки поворачиваются таким образом, что пред зрителем встает трехъярусный зрительный зал, переполненный публикой, аплодирующей представлению. Изображение сцены на сцене, выступление героев любовной мелодрамы в роли циркачей-эстрадников и кроме того «работа» настоящих эстрадников, приглашенных из настоящего кабарэ, — такова структура спектакля, в котором старый стиль рантьерского импрессионизма взрывается его новейшей формацией — «американизованным»

зрелищем мюзик-холла. Постановка эта необычайно показательна для «нового» Рейнгардта, который в это время содержит несколько театров, одновременно руководя двумя-тремя постановками. В одной культивируется интимно-психологический театр, граничащий с мистицизмом (Елизавета Бергнер в «Святой Иоанне» Б. Шоу, где вытравляется вся острота иронической трактовки «святости» «Орлеанской девы»). В другой развертывается пронизанное упадочными настроениями «ревю» для буржуазной интеллигенции («Это веет в воздухе»), в третьей раскрывается «неореализм» («Процесс Мэри Дуган»). Рядом с этим оживают реставраторские, стилизационные, экзотические спектакли вроде «Мелового круга» Клабунда с приторной «китайщиной» или же пятый и шестой вариант постановки «Сна в летнюю ночь», приспособляемой к новым «веяниям времени».

В окружении «стабилизованной» и «американизированной» Германии Гинденбурга прежнее «бунтарство» экспрессионистов выветривается. Автор бунтарских экспрессионистских манифестов К. Эдшмидт перестает мечтать о первобытном примитивизме, занимается репортажем, становится снобом, слагает восторженные хвалы веселящемуся аристократическому обществу, выявляя самодовольство мещанина (например, в романе «Спорт вокруг Гагали»). Газенклевер приспосабливается к «стабилизованному капитализму», теряет свою оппозиционность, открыто соприкасается с трезво-деляческими настроениям буржуазии в пьесе «Делец», отдает дань криминальной уголовщине в запутанном изображении раскрываемого в течение действия преступления, (драма «Убийство», 1926—27). Мистические экстазы Ф. Верфеля сменяются «успокоенным» анализом души мелкого буржуа («Смерть мелкого буржуа», 1927), от «магической трилогии» он переходит в область быта, изображая послевоенную Германию с ее борьбой партий (драма «Швейгер», 1924), сохраняя в то же время остатки своего богоискательства (драма «Хуарес и Максимилиан», 1925). Г. Кайзер пишет комедии парадоксальных положений («Октобертаг»). Былой борец с мещанством К. Штернгейм воспринимается теперь как безобидно шутящий весельчак. Социальные вопросы подменяются личными, эротика во всех видах становится излюбленной темой, трактуемой с расчетом на скандальную сенсацию по поводу изображения лесбинской любви. Упадочные, пессимические настроения предстают теперь в «неореалистическом» оформлении, формальная, техническая «сделанность» которого заменяет идейную целеустремленность творческой мысли.

Идейное оскудение буржуазного театра находит свое отражение и в декоративном оформлении сцены. При всем эклектизме, присущем буржуазному театру Германии в этот «стабилизационный» период, на сцене его наблюдается явное господство сугубого формализма. Пустая площадь экспрессионистской сцены с ее черными сукнами или абстрактными кубами, образующими площадки для игры актеров, двигающихся в беспредметном пространстве, — претерпевает изменения. Мостики, платформы, лестницы, освещение перемещающимся концентрированным светом, — становятся излюбленным приемом построения «урбанистического» зрелища, рисующего большой город, динамику биржевого ажиотажа, убыстренные темпы уличной жизни. Эстетизированная инженерия водворяется на сцене. Теперь можно видеть постановки «Газа» Г. Кайзера не в пустом квадратном павильончике, как раньше, а на сооружениях, воспроизводящих части машин и механические детали, собираемые в некий ассортимент техницистически организованных вещей, прославляющих «эстетику машин». Сочетания изолированно стоящих и висящих кранов, винтовой стальной лестницы, нескольких покатых частей планшета, машинных сооружений на потолке, домашней обстановки комнаты, большой деревянной лестницы, окаймляющей сцену, — какой-то пестрый набор из постановок Таирова и Мейерхольда, раздробленных и перепутанных, становится типичной «сценической картиной» среднего провинциального театра, пытающегося держаться на уровне «современных течений». Делаются попытки использовать приемы театров Таирова и Мейерхольда (постановки типа «Озеро Люль» и «Человека, который был четвергом») для «урбанистической» инсценировки пьес Ведекинда («Франциска»), для разверстки по лестницам и площадкам людей во фраках и танцовщиц-мюзик-холла, танцующих под музыку джаза при свете электрических реклам. Реалистически обставленные комнаты отелей размещаются внизу, а срезанный верх сцены дает нарисованную на полотне картину небоскребов со светящимися рекламами. Иной раз комнатная обстановка упрощается до крайности, характеризуется немногими «рационализованными» предметами («геометрические» столы, стулья, шкаф), наглядно показывающими «новую вещественность», подчеркнуто техницизированную меблировку буржуазного особняка, в котором разыгрывается очередная сцена эротического порядка. Максимального формализма в плане развития «самодвижущихся сценических вещей», механизированных предметов, «театра без людей», с абстрактными передвигающимися

кругами, спиралями, цилиндрами и кубами, достигает экспериментальная сцена в Баухаузе Дессау (архитектор Гроппиус). Она показала свои экспонаты на Всегерманской театральной выставке в Магдебурге 1927 г., вызвав одобрение со стороны части критики, увидевшей в этих формалистских исканиях эстетизированной инженерии новое искусство «организованного капитализма». Но сама театральная выставка, устроенная промышленниками в промышленном центре — Магдебурге, явилась наглядным доказательством идейного обнищания буржуазного театра. На ней германский театр предстал с разного рода технологическими достижениями в области сценической техники, показал свою световую аппаратуру, раздвижные порталы, разборные планшеты опускающихся и поднимающихся сцен, разные системы театральной архитектуры и т. п. Но когда конгресс германских театроведов, собравшийся на выставке, открыл свои заседания, то оказалось, что говорить о каких-либо художественных достижениях театра не приходится. Члены конгресса отправились в паломничество в городок Лаухштед, где в XVIII в. находился театр, руководимый Гете, и там, в сохранившемся старом театральном помещении, смотрели представление оперы Моцарта («Тит»), позволившее потосковать об эпохе «чистого искусства», еще не охваченной капиталистическим делячеством.

Растеряв свой ансамбль, не имея понятия о коллективе и крепко сплоченной работе постоянной актерской труппы, буржуазный театр Германии выдвинул тип актера-виртуоза, мастера-одиночки, с большой утонченностью дающего изображение личности, раскрывающего проблему индивидуальности, борьбу ее с обществом, не выходящую за пределы робкой мелкобуржуазной оппозиционности. Не случайно, что германский театр послевоенного времени получил известность как театр нескольких актеров, так называемых «проминентов» (т. е. «выдающихся»). В каждом театральном жанре имеются такие «первачи», пользующиеся «мировой» славой среди буржуазной публики. «Стабилизационный» период также нашел своих «любимцев», окружил их вниманием и обеспечил сверх-гонорарами. Характерно при этом, что он с особым рвением увлекся актрисами легкого жанра — кабарэ и оперетты, не говоря уже о всякого рода «дутых звездах» обозрений. Опереточная актриса Фритци Массари заняла в это время совершенно исключительное положение, которое критик Юлиус Баб объясняет следующим образом: «ее искусство, простирающееся от грациозной фривольной игры до опасных высот страдания и страсти, стало искомо-желанной картиной берлинского

общества, создало тип овладения жизнью, которым в этих кругах не обладают, но которым хотели бы обладать... Бурный энтузиазм, проявляющийся при ее выступлениях, является почти единственным примером, когда общество Берлина объединяется цельным настроением». В этих строках критика невольно высказан приговор над буржуазным «обществом» послевоенной Германии, обретающим свое высшее, «объединяющее» искусство... у ног опереточной «звезды». Со славой опереточной певицы соперничает известность Розы Фалетти, выступающей в кабарэ и в драме с «вулканическими извержениями страсти», транспонируемой в гротескно-комические положения. Утонченный психологизм, доведенный до патологической извращенности, находит свое воплощение в «мягкой» игре на полутонах, культивируемой Елизаветой Бергнер. Рядом с ней — другая актриса, пользующаяся симпатией публики буржуазного театра за ясное изображение «вечного типа женщины-матери» — Кэтэ Дорш. Ее известность показательна для перехода от «смятения чувств» экспрессионизма к «успокоенности» стабилизационного периода, когда буржуазия всеми средствами внушала мысль об «окончании» революции.

Среди актеров германский театр насчитывает ряд крупных имен, сохраняющих в своем профессиональном искусстве некоторые традиции натуралистического театра, подточенные впрочем влияниями последующих художественных течений. Из старшего поколения продолжают свою деятельность актеры, в свое время связанные с театром М. Рейнгардта, как Пауль Вегенер и Макс Палленберг. От экспрессионистских веяний освобождаются в это время Вернер Краусс и Ф. Кортнер. В натуралистическом плане строит свою игру и Е. Клепфер. Эта группа актеров, к которой можно было бы присоединить еще многие имена, выдвигает в германском театре игру актера как искусство самодовлеющего значения, сплошь и рядом подымающееся над подлинной значимостью того драматургического материала, к которому оно применено. Громадная техническая тренировка голоса и выразительных средств тела и лица стоит в ярком противоречии с ничтожным идейным содержанием пьес, которые они разыгрывают. Такое обособление артистических приемов актерского профессионализма, доведенного до «виртуозного» мастерства, в свою очередь говорит об идейном упадке театра.

Передышка «стабилизационного» периода не привела к оздоровлению буржуазного театра. Она лишь обнаружила новые формы его загнивания. Но в этот же период появились и новые худо-

жественные силы, работающие под лозунгами революционного пролетариата, в эту пору стал складываться и самодеятельный рабочий театр, выросли его агитпропбригады, выдвинулась пролетарская литература Германии. Но об этих новых силах, вырывающих из рук буржуазии идейное руководство искусством, мы будем говорить в других главах.

ФАШИЗАЦИЯ БУРЖУАЗНОГО ТЕАТРА

«В «ТРЕТИЙ ПЕРИОД» современного капитализма его противоречия воспроизводятся в гигантских размерах. Жесточайший мировой экономический кризис, небывалый рост безработицы, обострение противоречий между империалистическими державами и их группировками, беспощадное проведение капиталистической рационализации за счет рабочего класса, фашизация даже традиционно «демократических» государств, обозначающая открытую диктатуру эксплоататоров,— таковы основные черты последнего этапа. Основным противоречием является противоречие между капиталистическим миром и СССР... Два мира противостоят друг другу. Гигантский рост вооружений (под маской комедии «разоружения», разыгрываемой Лигой наций), усиливающаяся фашизация, политика блокады и экономической войны против СССР, прямая поддержка мировой буржуазией активных классовых врагов пролетариата в Созетском союзе — вот различные звенья одной цепи: подготовка крестового похода против единственной в мире страны, строящей социализм».[1]

Обострение классовых противоречий ведет к необычайному ожизлению деятельности реакционных сил. Они выявляют себя и на театральном фронте классовой борьбы. Уже в 1929 г. Альфред Керр, критик «Берлинер Тагеблатт», мог отметить в своей речи на съезде Международного театрального общества в Барселоне, что в ответ на рост агитационно-пропагандистского театра революционного пролетариата и на успехи театра Пискатора «наши правые также подготовляют политический театр. До настоящего времени они еще в смешном меньшинстве. Приверженцы монархизма с большей легкостью скупают газеты, чем театры. Но все же уже существуют театральные организации, связанные с правыми партиями. В данный момент они имеют не большое

[1] Из резолюции II международной конференции революционных писателей, состоявшейся в Харькове в ноябре 1930 г.

значение, но в будущем с ними придется, быть может, считаться». Успокаивая съезд театральных деятелей буржуазной сцены подобной перспективой развития германского театра, А. Керр верно подметил новые тенденции, вскрывшиеся в дальнейшем с полной определенностью.

Националистические круги зашевелились довольно рано: «почему мы не столь же активны, как Пискатор, который в скором времени откроет в Берлине коммунистический театр? . .» — спрашивал от имени христианских национальных кругов один из их идеологов еще в 1927 г., когда была сделана первая попытка создать реакционное «Всегерманское театральное объединение». Последние же годы показывают, что буржуазия не только перешла к активным методам борьбы с революционным искусством, опираясь на цензуру и на полицейские преследования, запреты и аресты, но что она сама выступает с попытками создать массовый театр, который вовлекал бы мелкобуржуазные массы в русло фашистского движения. Штурмовым отрядам гитлеровцев помогают театральные группы национал-социалистов, ведущие сейчас свою работу по всей стране, главным образом среди отсталого сельского населения. Они пользуются малыми театральными формами, берут кое-что из опыта самодеятельного рабочего театра, используя передвижной театр малых форм как орудие закрепощения масс, как средство пропаганды глубочайшей реакции, невежества, ханжества и рабства.

Деятельность агитационных трупп национал-социалистов, немецких националистов и «стального шлема» обрисовывается в следующих строках германского пролетарского писателя Курта Клебера:

«Они въезжают в деревни и в усадьбы с большой помпой и с трубными звуками. Оркестр. Два-три десятка исполнителей. Кроме того, они усиливают свой парад другими средствами. Им это доступно: они богаты, за ними стоят не только партии, за ними стоит большинство крупных помещиков и, кроме того, целые части финансовой знати и крупной промышленности. . .

«. . . Играют национальные пьесы. Выступает Шилль. Его гусары. Кёрнер. Небольшие эпизоды из мировой войны. «Германия, пробуждайся», «Мы разгромим победоносно Францию» и т. д. и т. д.»[1]

Рядом с подобными труппами национал-фашистов выступают пропагандистские труппы демократов, немецкой национальной

---

[1] «Арбейтербюне унд фильм», 1930, № 7.

партии, младогерманцев, «юношества Бисмарка» и т. п. Национал-социалисты и «стальной шлем» обслуживают своими труппами 85—90% германских деревень, прибывая в деревню не по одному разу в год, а являясь в каждое село по крайней мере один раз за три месяца, а в некоторых районах и чаще.

Параллельно идет активизация театральной работы христианских католических любительских организаций. Давно уже они проявляли активность в Баварии и Прирейнской области, агитируя среди католической части населения южной Германии. Из центров немецкого католицизма — Мюнстера, Кельна и Мюнхена — идет пропаганда католических идей через радио, прессу, библиотеки и кино, а также и через театр, играющий очень видную роль в сети «культурных» организаций, подчиненных попам.

Уже в 1922 г. «Народный театральный союз («Бюненфольксбунд»), организованный (подобно социал-демократическому союзу «народных театров») как кооперация зрителей, насчитывал до 100 тыс. членов. Последние обязывались смотреть только те пьесы, которые одобрены союзом, что, естественно, ставило препятствия проникновению в эти местности революционного театра. В настоящее время «Народный театральный союз», работающий под лозунгом «христианство и национальная немецкая культура», обладает, кроме Берлинского центрального управления, 16 самостоятельными отделениями, издает двухмесячный журнал «Национальный театр» и «Листки любителя мирянина». Вся Германия охвачена им через посредство 17 районных союзов, которым подчиняется 300 местных групп. В распоряжении союза имеется 8 передвижных театров, а в 15 городских и передвижных театрах союз состоит пайщиком. Пользуясь подобной организацией, союз борется со всеми проявлениями критической здоровой мысли, со «свободомыслящими» и с социалистами, прежде всего направляя свою работу против идеологии революционного рабочего класса.

Для последних лет характерна перемена тактики союза. Наряду с образованием интернациональной католической киноллиги, усилением влияния на радио, выпуском целых серий граммофонных пластинок религиозного содержания, использованием фото-репортажа в католических иллюстрированных листках и т. п., идет и активизация театральных методов работы, перевод их «на современные рельсы». Если раньше союз довольствовался контролем над театральными посещениями своих членов, водил их на «благопристойные спектакли» по дешевым билетам, ставил в сельских местностях тяжеловесные любительские поста-

новки религиозных мистерий или массовые инсценировки «Орлеанской девы» Шиллера, то теперь он переходит на более гибкие, более заостренные формы театральной пропаганды, направляя свои труппы по деревням и усадьбам, охватывая 50 — 60 процентов немецких сел.

Что они играют? Предоставим вновь слово Курту Клеберу, который расскажет нам следующее:

«В течение примерно 6 лет католические союзы любителей рассматривают всю страну как место для своих представлений. Я видел их в районе Эйфеля, в баварских городах, в кенигсбергских пограничных областях, в Померании у крестьян, в Нижней и в Верхней Силезии — в каждом уголке, и то, что они там делают, действительно изумительно. Число их ежегодных представлений — легион. Ставятся представления о бедном человеке, который когда-нибудь, — именно потому, что он беден, — вкусит все небесные блага; представления о добром батраке, которому в потустороннем мире уготовлен лучший кусок пахотного поля; представления о хорошем и плохом рабочем: хорошему живется на земле не так уж сладко, но зато он получит свою награду на небе, тогда как плохого притесняют на земле, ему тоже не приходится спать на мягкой постели, но, кроме того, ему предстоит еще после смерти жариться в аду. Не смейтесь над этими примерами: они действуют на крестьянскую восприимчивость. Эти актеры любители — далеко не плохие актеры. И еще необходимо отметить, что они показывают отнюдь не только бедного человека: они показывают и богача. Бедный человек — это тот или иной бедняк из деревни, или тот или иной усталый и истощенный батрак. Богач — это помещик, человек с бородкой и т. п., словно взятый из нашего собрания карикатур. Бедняка возносит на небо святой Лазарь, а страшный чорт волочит помещика в ад. Можно даже видеть, как он там жарится, и слышать, как он стонет. К этому присоединяется еще маленький поп, обычно сопровождающий католические актерские труппы и выступающий до и после представления, в особенности в Верхней Силезии и Восточной Пруссии, с громовой проповедью.»

Смысл подобной театральной деятельности национал-социалистов, христианских националистов, католического духовенства и других врагов рабочего класса — ясен: они стремятся вбить клин между городом и деревней, разбить союз беднейшего крестьянства и батраков с революционным городским пролетариатом, затуманить мозги религиозной проповедью и подавить революционный дух рабочих и их союзников.

Но реакционная пропаганда фашизирующейся буржуазии не ограничивается усилением и активизацией театральной работы среди сельского населения. Наступление на революционную идеологию рабочего класса ведется и иными, более тонкими и сложными средствами, обращается против самой идеи революционного театра, проявляется в попытках создать теорию театрального искусства, которая обезвредила бы все устремления левой радикальной интеллигенции к сближению театра с социальной революцией. Если на протяжении послевоенного десятилетия буржуазии никак не удавалось создать мало-мальски значительный орган театральной критики, более или менее солидный журнал, посвященный театру и обсуждающий его философские предпосылки, то теперь мы видим, как такого рода попытки получают свое реальное оформление при поддержке реакционных католических кругов. Регулярно выходящий с 1929 г. «толстый» двухмесячник «Национальный театр», обширный театральный ежегодник «Теспис» (1930 г.), целая серия монографий и обзоров, посвященных вопросам текущей театральной жизни, — свидетельствуют об активизации и в этой, теоретической, области. Эти издания гостеприимно открывают свои страницы для статей университетских профессоров, литературоведов и театроведов, не стесняя их вероисповедческими платформами воинствующего католицизма, но подбирая от них все, что может пригодиться в борьбе с заострением политической роли театра в плане революционных идей. На страницах этих изданий расцветает поэтому пестрый цветник метафизики, крайнего эстетства, сугубого формализма на ряду с открытой проповедью «религиозного возрождения» театра, на ряду с попытками освоить социально-политическую направленность левого театра и обернуть ее в свою пользу.

Реакционные идеологи уделяют не мало внимания обсуждению вопросов «современного» театра с социальной и политической тематикой. После успеха таких постановок, как «Цианистый калий» Ф. Вольфа, «Параграф 218» Креде или «Рычи, Китай» Третьякова (ставившегося в Вене на немецком языке и включенного в репертуар гастролей театра Мейерхольда по Германии), — они не решаются оспаривать значимость подобных спектаклей. Но, критикуя их, реакционные теоретики выдвигают *свое* понимание «современного» театра, которое в корне уничтожает революционный его смысл. Так, например, о драмах Ф. Вольфа и Третьякова говорится следующее: «Как Вольф, так и Третьяков не поняли трагического ядра своего материала и испортили его «со-

звучным современности» перемещением конфликта в сторону социального. Метафизическое противопоставление «жизни и смерти» в варианте «культура и прогресс» или же «Китай и европейская цивилизация» погребены здесь под противоположностью «бедность и богатство» или «рабочий-кули и капитализм». Иными словами, политическая направленность «современного» театра в корне разрушает «поэтическую субстанцию». Поэтому да здравствует трагедия на религиозно-философской основе, раскрывающая «святыню души» — «самый гордый феномен человечества». «Мы не находимся в политической борьбе за государственные формы. Мы стоим среди кризиса мира, а это есть борьба за человека как такового, за то, что Гете называл «идеальным пра-телом», «пра-образом» человека» (Вернер Дейбель). Реставрируя подобным образом теории символистского театра, буржуазные теоретики приходят к полному отрицанию всякого продвижения вперед в области искусства. Тот же автор утверждает, что «в поэзии нет прогресса», проповедует философию застоя и культурной реакции, отрицая по существу самую возможность создания современного искусства и обрекая его на раскрытие «вечных, вневременных трагических судеб человека вообще».

На ряду с подобными метафизическими туманами, играющими роль оградительной завесы против революционного театра, идет истолкование драмы «как борьбы равных против равных» (внеклассовой). Вполне откровенный призыв к религии и религиозному театру исходит не только от католических попов, но и от профессоров-театроведов, например, от Ганса Борхардта, возглавляющего театроведческий институт при мюнхенском университете. Вот что пишет этот ученый, еще недавно работавший над театроведческими вопросами в плане чисто формального изучения их, идя по стопам искусствоведа Вёльфлина: «Театр должен осознать, что все великие творения немецкого духа выросли из религиозного переживания, что в особенности немецкая классика на ее пути от Лессинга к Клейсту коренится в религиозном. Поэтому необходимо высвободить это религиозное культурное наследие из мирной повседневности и придать ему характер торжественных празднеств путем набожного истолкования и обновления. В этом заключается величайшая задача, которая стоит сегодня в первую очередь перед государством».

Такого рода теория вдохновляет и практику театра. Она лежит в основе многочисленных инсценировок на религиозные темы, ставящихся под открытым небом, главным образом в юж-

ной Германии, и привлекающих к себе толпы иностранных туристов. Сюда же относится реставрация средневековых драм, предпринятая труппой Хаас-Беркоу, постановки мистериальных драм Гофмансталя в Зальцбурге, религиозные драмы Макса Мелля и т. п. Все это выставляется в противовес «берлинской» культуре как проявление религиозных основ южногерманско-австрийской культуры. Возврат к средневековому мракобесию — и в теории и в практике театра — ярко характеризует тот предел загнивания, до которого докатывается в настоящее время буржуазная культура. Смычка идеалистического формалистского театроведения с католическим попом говорит о том же, отмечая последний этап развития науки о театре в буржуазной высшей школе.

Снова, как в годы мировой войны и революции, раздается обновленный протест против «механизации жизни», против господства машины и техники во имя «души» и «духа». Пишутся статьи («Техника как враг сцены» О. Фишель), протестующие против конструктивистских «индустриализованных» постановок «американизованного» германского театра. Критика справа направляется и против буржуазного театра обозрений, «техницизирующего художественное наслаждение» и уничтожающего его «духовность». Но на этот раз протест против механизации не возлагает надежд на революцию, а резко отмежевывается от нее, активно борется с ней. Революционный театр объявляется «механизирующим сознание» и ставится на одну доску с буржуазным «ревю». Взамен его предлагается драма о «человеке вообще», но на этот раз не о кающемся реформаторе мира, как у ранних экспрессионистов, а о «сильном человеке», способном жестокими мерами навести порядок в государстве. Под маской библейской трагедии о Моисее дается изображение неумолимого диктатора, обладающего волею «ответственного вождя, знающего условия воспитания народа и превращающего их в суровый закон своих действий» (трагедия Э. Бакмейстера «Махели против Моисея», 1930). Для раскрытия темы о «сильном человеке» перебирают по очереди средневековых религиозных реформаторов (драмы о Цвингли, о Лютере), библейских пророков, королей-завоевателей XVII в. («Немецкая миссия Густава Адольфа») и т. п. Драмы о Наполеоне стали модной новинкой дня, вплоть до сценария, сочиненного Муссолини («100 дней»).

Во всех этих начинаниях движущим моментом является «тоска по диктатору», последняя ставка империалистической буржуазии в ее кровавом терроре, направленном против рабочего класса.

Националистско-шовинистские, воинственные устремления буржуазии проявляются и без покрова «высокой трагедии» в шумно рекламируемом успехе «ходовых» военных пьес вроде «Подводной лодки 116», «Авиатора» и т. п. Идейное содержание больших и малых форм буржуазного театра определяется серией тем вроде: «немецкий народ», «колонии», «евреи», «рука Москвы», «карьера служащего», «ненависть крестьянина к городу», «страх перед обобществлением» — для мелкого собственника, а для интеллигенции — «свобода духа», «духовное оружие» и т. п. В кругу этих понятий, с неизменной плохо или искусно прикрытой, но всегда враждебной по отношению к революционному пролетариату направленностью, вращаются драмы последнего сезона и интересы поддерживающей ее буржуазной театральной критики.

Характерно и появление целого ряда «социологических» исследований о театре, пытающихся рассматривать театр не как «чистое искусство», но в связи и в зависимости от социальных условий. Один из таких теоретиков прямо заявляет, что «историк искусства, который не является социологом и этнологом и не владеет социологией ускусства, социальным развитием искусства, — не может считать что он работает на «современном уровне научного знания» (К. Эберлейн). Какова эта «социология» театра», видно из утверждения того же автора что «чем шире круг публики, потребляющей искусство, тем больше страдает качество искусства». Вооруженный такого рода «знаниями» автор строит свою «науку» на следующем положении: «Социологическая история театра должна всегда исходить из двух социальных феноменов: труда и религии... Их объединение с искусством стоит в начале развития искусства, их отделение от искусства может обозначить конец европейской культуры». На такой основе он и рассматривает жизнь театра, подменяя понятие класса понятием группы, зачисляя за «высшими социальными группами» — «избранное», «высокое» искусство», которое якобы постоянно нисходит в «низшие социальные группы», где оно и «снижается» через популяризацию. Способность творить искусство признается за «высшими» группами, но отрицается для «низших».

Другие «социологи» разделяют социологию театра на «формальную» (изучение актера и публики) и «материальную» (изучение содержания искусства), стремясь доказать существование «вечных ценностей» в театре, которые витают над нами «оторванные от общественной основы, находясь как бы в безвоздушном пространстве, подобно драмам Шекспира». «Социологию театра» издал отдельной книгой и театральный критик Юлиус

Баб, доказывающий, что «театр есть не что иное, как попытка данного народа преодолеть свой страх перед жизнью при помощи мимического опьянения». Глубокая умственная немощь подобных псевдо-научных построений говорит сама за себя. Но появление их характеризует попытки реакционных буржуазных мыслителей вооружиться против марксистской критики, руководящей практикой революционного и пролетарского театра. На борьбу с идеологией рабочего класса, борющегося за социализм, выдвигается, как мы видели, целый арсенал реакционных средств, пронизывающих теорию и практику театра фашизирующейся с каждым днем все сильнее буржуазии. На помощь последней приходит и социал-демократический театр, о котором расскажет следующая глава.

Тиски глубочайшего экономического кризиса, сдавившего всю капиталистическую систему, охватили и западно-европейский и американский театр. Под ударами этого кризиса целый ряд государственных и частных театров прекратил свое существование в сезоне 1931/32 г. В особенности пострадали германские театры. С самого начала сезона стали сворачиваться и закрываться «солиднейшие» театральные предприятия, правительственная субсидия городским театрам была сокращена на 40 процентов, а в ряде случаев иссякла полностью. Прекратили спектакли «Кролль-опера» в Берлине, оперные театры в Висбадене и Касселе, филиал Государственного драматического театра в Берлине («Шиллер-Театер») и т. д. К концу сезона в Германии закрылось около 80 театров.

Директора театров вроде М. Рейнгардта, Барновского, Клена поспешно покидали свои «посты» или же подобно Рейнгардту откровенно заявляли, что «в настоящее трудное время никаких серьезных дел вести нельзя», и переходили к культивированию легкого жанра, оперетты и фарса, прекращая работу в драматическом театре. Бывший театральный магнат М. Рейнгардт оказался не в состоянии платить актерам. Работа уцелевших театров разваливается, так как посещаемость снижается непрерывными скачками.

Все это повлекло за собой громадный рост безработицы среди актерства, среди хористов, оркестрантов, технического персонала и всех профессий, связанных со сценой. По сведениям, публикуемым буржуазными газетами, в Германии приходится на шесть тысяч работающих артистов свыше четырех тысяч безработных. Нищета стала уделом широких масс художественно-театральной интеллигенции, и это открыло простор жесточайшей эксплоата-

ции актерского труда, действовавшей и до кризиса, но теперь обострившейся до невероятных масштабов. Предложение работать *без оплаты* труда стало обычным явлением. И в это время Германский союз актеров (реформистский) с циничной откровенностью пишет в своем журнале, что «первопричину зла (т. е. падения театрального искусства) следует искать не в экономических и политических вопросах, а в художественном заболевании театрального организма в целом» и выдвигает в качестве спасительного выхода из бедствия лозунг «борьба за слово», развертывая одновременно критику. . . речевой техники немецкого актера!.. Ответом на такого рода профсоюзную политику явилось укрепление и усиление революционной профоппозиции внутри Германского союза актеров. Банкротство буржуазной культуры пробудило от умственной спячки глубоко отсталые слои артистического персонала театров, и голос революционной профоппозиции прозвучал резко и громко на последнем съезде Германского союза работников сцены в Дюссельдорфе, что произвело смятение в театральных отделах буржуазных газет. Ярким примером пробуждения широких слоев актерства к сознательной общественной жизни является недавнее вступление всего артистического персонала социал-демократического театра «Фольксбюне» в ряды революционной профоппозиции актерского союза. Этот факт вызвал вопль негодования и целую кампанию клеветы со стороны социал-фашистской прессы.

В то время как у нас, в СССР, строятся десятки театров-гигантов и растет неисчислимая сеть самодеятельного театра, буржуазный театр сворачивает свою деятельность и связывает надежды на свое оздоровление с закрытием соседних, конкурирующих театров, обрекая актеров на безработицу, нищету и голод. В то время как у нас растет идейная мощь революционной драматургии, буржуазный театр заходит в идейный тупик, прославляя как единственный выход из него суеверие, мистику, возврат к средневековью, а под этим покровом — диктатуру фашистской буржуазии и повторение мировой бойни.

Характеристику буржуазного театра Германии мы можем закончить, приведя слова революционного поэта-драматурга, дорисовывающие картину распада буржуазной сцены в следующих стихах:

Поднимайте занавес! Что играют у нас?
Кинем на репертуар прожектора глаз.
Мы готовы, напрягая вниманье и чувства,
Лицезреть современность сквозь призму искусства.

Шире глаза! Вот вам: «Любовный угар»,
«Джим и Джиль», «Виктория и гусар»,
«Страданья дурнушки», «Муж в халате» —
Пожалуйста, здесь — о России и о разврате!
А то не угодно ль — «Мессинская невеста», новинка!
Идет на Франкфуртерштрассе, где...
Пролетариев бьют резиновой дубинкой.
Иль еще — «Гец Железная Рука»;
Рыцарские слова сурозы, поступь крепка,
И не слышно стонов раба-мужика,
И не видно флагов бунтарских черных...
В Ханькоу десятки голов упорных
Ежедневно летят под мечом палача —
Кровь красных партизан красна и горяча.
А поэты наших дней
Парят у «драгоценных» духовных алтарей,
Поют об «английской королеве Елизавете»,
Проникают взором в глубь столетий,
Ищут «вечно-человеческое» в руке, раздающей плети.

(Фридрих Вольф — «Слово перед занавесом», перевод В. Л. Нейштадта)

ГЛАВА ВТОРАЯ

СОЦИАЛ-ФАШИСТСКИЙ ТЕАТР

Государство рантье есть государство паразитического, загнивающего капитализма, и это обстоятельство не может не отражаться как на всех социально-политических условиях данных стран вообще, так и на двух основных течениях в рабочем движении в особенности.

Ленин, „Империализм как новейший этап капитализма"

СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТИЯ И ТЕАТР

«МИРОВОЙ экономический кризис вскрыл со всей ясностью роль международной социал-демократии как *главной социальной опоры диктатуры буржуазии*. На всех основных этапах развития классовой борьбы со времени мировой империалистической войны и возникновения пролетарской диктатуры социал-демократия была на стороне капитализма против рабочего класса. Все развитие социал-демократии со времени войны и возникновения советской власти в СССР есть непрерывный процесс эволюции к фашизму». (Из резолюции XI пленума ИККИ.)

Если социально-политическая эволюция германской социал-демократии послевоенного времени, отчетливо очерченная в резолюции XI пленума ИККИ, неоднократно подвергалась освещению в марксистских исследованиях, если в области истории, философии, а за последнее время и в области литературной критики, не раз вскрывалась фашистская сущность современной социал-демократии, то на театральном фронте в указанном направлении почти ничего не сделано. А между тем социал-демократический театр послевоенной Германии занимает весьма значительное место во враждебном революционному пролетариату лагере. Он проводит свою работу, опираясь на широко разветвленный и организованный аппарат, имеет многолетний опыт, располагает большими материальными ресурсами, владеет собственными театральными предприятиями, имеет свои журналы и газеты, своих драматургов и критиков. Разоблачение социал-фашистской сущности этой работы на театральном участке идеологического фронта является поэтому очередной задачей марксистской театральной критики.

Рабочий театр германской социал-демократии не стоит одиноко как единственное проявление социал-фашизма в области искусства последних лет. Рядом с ним мы находим группу «рабочих писателей», стоящих на той же идеологической платформе (Бартель, Брегер, Лерш, Шенланк, Энкельке, Петцольд и др.).

Это — выходцы из рабочего класса, постепенно отрывавшиеся от своего класса, подпадавшие под влияние буржуазной литературы, ограниченные в своей революционности рамками мещанского индивидуализма. Во время мировой войны они выступают как певцы шовинизма и соглашательства с буржуазией. После войны — они поддерживают буржуазную республику. Если некоторые поэты данной группы, — как, например, Макс Бартель, временно примкнувший к компартии, а затем снова перешедший к социал-демократам, — обнаруживают колебания, «левеют» в годы революционного подъема, с тем чтобы снова скатиться в болото соглашательства, то другие показывают образец выдержанного реформизма и шовинизма. Карл Брегер сочиняет в годы войны патриотические военные стихотворения, и канцлер Бетман-Гольвег цитирует его стихи в рейхстаге для поднятия патриотического настроения перед голосованием военных кредитов. За поддержку буржуазной республики К. Брегер объявляется социал-демократическим издательством официально признанным вождем социал-демократического юношеского движения. Ренегата Макса Бартеля приветствует буржуазная пресса, так как он ратует за сближение двух мировоззрений: рабочего и буржуазного. Стихи Брегера распеваются на социал-демократических собраниях, а пьесы его ставятся перед рабочим зрителем, входящим в социал-демократические театральные организации. Характерно, что последняя по времени работа, сочувственно освещающая творчество этой группы «рабочих поэтов», написана одним из видных деятелей социал-демократического театра — Юлиусом Бабом. Между рабочей поэзией социал-демократии и ее театром существует тесная идейная связь. Она выражается в стремлении к общим целям, и характеристика, относящаяся к «рабочей поэзии» социал-демократии, вполне применима и к ее театру: «Эта реформистская литература служит цели отвлечения рабочих масс от актуально-политических революционных задач, она помогает *убаюкиванию рабочих*, служит цели затуманивания умов рабочих чуждыми классовой борьбе идеями о всеобщем братстве, о надклассовом государстве и т. п.»[1] Подтвердить эту характеристику на театральном материале и ставит своей задачей данная глава. Но, прежде чем освещать состояние социал-демократического театра в послевоенной Германии, следует вкратце коснуться истории его возникновения.

---

[1] «РАПП», 1931, II, стр. 14.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ „НАРОДНОГО ТЕАТРА“

ПЕРВЫЕ попытки организовать в Германии театр для рабочих относятся к тому времени, когда социал-демократическая партия, выйдя из нелегального положения после падения закона о социалистах, одержала первые блестящие победы на выборах и укрепила свое представительство в рейхстаге.

Появление пролетариата на политической арене как новой мощной силы привлекло к нему группы передовой мелкобуржуазной интеллигенции, которая приступила, в союзе с некоторыми активными партийными работниками, к организации «Свободного народного театра» (1890), выступая под лозунгом «искусство — народу». В числе учредителей театра мы встречаем имена литераторов, журналистов и партийных деятелей (Гартлебен, Бруно Вилле, Винклер, Ландауер, Курт Бааке, Франц Меринг). Необычный для реакционной столицы Пруссии двухтысячный митинг по вопросам искусства постановил учредить ферейн (союз) — «Свободный народный театр», задача которого была сформулирована Бруно Вилле: «искусство должно принадлежать народу, а не являться привилегией одной части населения, одного класса общества». Новый театр должен был бороться с «пустой салонной болтовней и развлекательной литературой», господствовавшей на сцене буржуазных театров, и служить «искусству, стремящемуся к правдивости». Возникая в форме закрытого общества, обслуживавшего только своих сочленов, театр стремился сделать свои представления доступными для рабочей массы. Входная плата устанавливалась в 50 пфеннигов (около 25 коп.). Цены на все места были одинаковые, и билеты разыгрывались при входе в театр. Этот принцип равенства мест в зрительном театре удерживается до настоящего времени, но, как мы увидим ниже, нынешние руководители придают ему весьма своеобразное значение.

«Свободный народный театр» открылся в 1890 г. представлением пьесы Г. Ибсена «Столпы общества», разыгранной в одном

из театральных помещений восточной окраины Берлина. Для 90-х годов прошлого столетия это было новое, передовое начинание. Впервые пролетариат как организованный зритель театра соприкасался с драматическим искусством, до того времени обращавшимся только к привилегированным классам. Власти косились на новое учреждение, происходили столкновения с полицией, приходилось отбиваться от придирок прусской цензуры. Союз казался властям политически неблагонадежным, и они стремились объявить «Народный театр» органом социал-демократической партии, что давало бы повод к разного рода ограничениям его деятельности. Новый театр действительно имел политическое значение, хотя в нем и ставился репертуар мелкобуржуазного немецкого натурализма, поддержанный натуралистическими пьесами иностранных авторов (Г. Гауптман, Арно Гольц, Ибсен, Золя, Толстой и др.). Но, несмотря на ограниченность социалистических элементов и революционных тенденций натуралистической драмы 90-х годов, они все же наличествовали в таких постановках, как «Ткачи» Гауптмана, представление которых запрещалось в то время даже на сцене буржуазных театров. Однако внутри «Народного театра» вскоре возникли разногласия именно по поводу революционных тенденций репертуара. Более радикальная часть руководителей театра искала сближения с социал-демократией, другая настаивала на полной независимости «чистого искусства» от политики. Произошел раскол, и организация распалась на два театра. Отстаивавший полную «свободу» искусства от политики Бруно Вилле встала во главе «Нового свободного театра», а руководство прежней организацией взял на себя представитель левого крыла социал-демократической партии Франц Меринг.

В росте «народных театров», которые стали образовываться по примеру Берлина и в провинциальных городах, Ф. Меринг видел подтверждение горячей любви к искусству, живущей в глубине рабочей массы, но в то же время он предостерегал от «чрезмерных иллюзий», связывавшихся с основанием «народных театров». Он ясно ощущал идеологическую чуждость современного репертуара рабочему классу, хотя и поддерживал натуралистическую драму Гауптмана и других его современников натуралистов. Когда с развитием империализма современная литература стала склоняться к упадку, Ф. Меринг писал: «Современное искусство имеет глубоко пессимистический характер, современный же пролетариат проникнут не менее глубоким оптимизмом. Каждый революционный класс отличается оптимизмом; он видит будущее, по выражению Родбертуса, «в удивительно розовом свете». Но «современ-

ное искусство» возникло в буржуазных кругах и является рефлексом неудержимого упадка, нашедшего в нем верное отражение». Поскольку «Народный театр» не вызывал к жизни новую драматургию, подлинно близкую пролетариату, а пропагандировал уже сложившееся в иной социальной среде искусство, проводя его в рабочие массы под лозунгом «искусство — народу», постольку Ф. Меринг был склонен ограничивать значение «народных театров». Он считал, что они имеют «несомненные заслуги, являясь скромным, но не бесполезным рычагом развития его [пролетариата] художественного вкуса и тем самым способствуя его культурному развитию и усиливая в конечном счете его освободительную работу».

Однако при всех ограничениях, вполне понятных при учете исторических условий, в которые было поставлено развитие рабочего театра в конце прошлого столетия, Ф. Меринг не упускал из виду, что «Народный театр» должен служить освободительной борьбе рабочего класса. Поэтому он решительно восстал против беспринципного скатывания на поэзии буржуазного искусства и боролся с соглашательскими тенденциями. С замечательной прозорливостью он предостерегал против уклона, ведшего только что сформировавшийся театр для рабочих к «аполитичному», «чистому искусству». Следующие его слова кажутся обращенными против нынешних руководителей социал-демократического «Народного Театра»: «Если бы «Свободные народные театры» стали помехой великим целям современного рабочего движения, если бы они беспринципно стали сближаться с капиталистическими и официозным предприятиями типа «Театра Шиллера»,[1] которые болтовней о «чистом искусстве» стремятся усыпить угнетенные классы, — тогда было бы лучше, если бы их совсем не было».[2]

Если при Ф. Меринге «Народный театр», по крайней мере руководимая Ф. Мерингом часть его, «помнила о своих задачах», то в дальнейшим эти традиции глохнут. Разделившиеся части «Свободного народного театра» вступают между собой в соглашение (в 1913 г.) и сливаются в послевоенное время в одну организацию (в 1920 г.), известную теперь под названием берлинского театра «Фольксбюне» («Народный театр»).

---

[1] «Театр Шиллера», основанный в Берлине в 1894 г., обслуживал мелкое мещанство, доставляя ему за дешевую плату репертуар буржуазных театров.

[2] *Ф. Меринг.* «Мировая литература и пролетариат», статья «Натурализм и неоромантизм».

ДО МИРОВОЙ ВОЙНЫ «Народный театр» не имел собственного театрального здания. Представления для членов союза шли по воскресным дням в форме «утренников», для которых приглашенные режиссеры разучивали ту или иную пьесу. Затем присоединялись вечерние представления, закупавшиеся союзом у разных берлинских театров. С 1910 г. возникла собственная труппа, работавшая в арендованном театральном помещении, а в конце 1914 г. открылся заново построенный большой «Театр на площади Бюлова» в Берлине, действующий до наших дней как центральное предприятие союза. На постройку этого театра собирали деньги в течение 6 лет, взимая с каждого посетителя представлений союза по 10 пфеннигов (около 5 коп.). Театр выстроен на трудовые гроши фабричных рабочих, ремесленников и мелких служащих. Это был первый рабочий театр, который обладал отличным техническим оборудованием, зрительным залом на 2000 чел., громадной сценой, снабженной многоярусным вращающимся барабаном, твердым купольным горизонтом и усовершенствованной световой аппаратурой. Для членов берлинской организации союза устанавливалась плата в 1 марку 20 пфеннигов (около 60 коп.) за вечерние и 90 пфеннигов (около 45 коп.) за утренние представления. Число членов берлинского союза возросло к 1922/23 г. до 150 тыс. чел. Со стороны президиума союза предпринимались попытки выстроить также и собственный оперный театр, но обесценение денег (инфляция 1923 г.) помешала осуществить этот план, так что в настоящее время союз пользуется государственным оперным театром (на площади Республики), в котором ему отводится по договору определенное количество мест. Временно союз организовал и филиальные отделения драматического театра в Берлине. В сравнении с остальными театрами столицы, взимающими высокую входную плату, «Народный театр» предоставляет своим членам места в 5 или 6 раз дешевле (бесплатная вешалка и бесплат-

ная программа еще более снижают стоимость посещения театра). Распределение мест в зрительном зале проводится самими посетителями: они вынимают билеты на места из урн, висящих при входе в зал.

Одновременно шло развитие ячеек «народных театров» в провинции. В 1920 г. произошло их объединение в общегерманский «Союз союзов народных театров» с центральным правлением в Берлине, в ведение которого входит около 300 провинциальных организаций. Последние не имеют собственных театральных зданий или собственных театральных предприятий. По существу это организации зрителей, закупающие у местных, городских и частных, театров спектакли (по 10 — 12 раз в год) и распределяющие среди своих членов места по удешевленной расценке. Главные города Германии (Гамбург, Кёльн, Дюссельдорф, Хемниц, Галле, Бреслау, Ганновер) насчитывают по 10 — 15 тысяч членов местных ячеек, а в более мелких городах число их ограничивается двумя-четырьмя сотнями. В целом, в объединенный союз «народных театров» входит около 500 тыс. чел. Организация раскинута по всем частям Германии. Характерно, что некоторые из крупных городов оказали твердое сопротивление образованию местных ячеек «народного театра». Так, например, поступили Лейпциг, Бремен и Нюрнберг, где рабочие организации не согласились на формирование отделений «народного театра».

Кроме местных ячеек союз располагает пятью передвижными театрами, выезжающими из Берлина, Галле, Кенигсберга, Эмдена и Бунцлау на обслуживание 150 городов и местечек, не имеющих своих театров. В числе передвижных театров работает и кукольный театр. Но деятельность союза этим не ограничивается. Местные ячейки устраивают концерты, вечера поэтов, лекции и доклады, танцовальные вечера, экскурсии, ведут специальную работу среди молодежи, поддерживают и организуют местные любительские театральные кружки, певческие хоры, танцовальные группы и т. п. Попытки распространить свое влияние на кино и на радио через организацию кино-зрителей и радиослушателей неоднократно предпринимались союзом в разных местах, не приводя однако к тем же результатам, как в области театра.

Управление всеми ветвями деятельности потребовало построения «аппарата» союза с правлением в центре, с окружными секретарями, с многочисленным штатом служащих на жаловании, к которым присоединяются выбираемые на «почетные

должности» лица. Возглавляемый б. государственным секретарем (в 1918 г.) Куртом Бааке, союз нашел своего секретаря в лице З. Нестрипке, автора переведенного на русский язык реформистского труда о профсоюзном движении, идеолога всего движения, написавшего ряд работ, посвященных теории и практике «народных театров». Социал-демократическая пресса всячески поддерживала деятельность союза, который издает в большом количестве собственную литературу, печатает брошюры, воззвания, программы и плакаты, ведет около 100 мелких периодических изданий на местах и имеет свой центральный орган в форме театрального ежемесячника «Ди Фольксбюне». Критический обзор выходящих в Германии пьес дает другой журнал союза — «Драматургические листки» («Драматургише Блеттер»), во главе которого стоит театральный критик Юлиус Баб. Особое пресс-бюро дает информацию в газеты, организует доклады по радио и т. п. Ежегодно созываются съезды объединенного союза «народных театров». В 1930 г. был организован «Интернационал народных театров», объединяющий сходные организации, возникшие в других странах Западной Европы и в Америке.

Как видно из сказанного, организационная сторона деятельности союза «народных театров» задумана с большим размахом, рассчитанным на завоевание массового зрителя. Но что несет союз массам? Какова идеологическая платформа той широко разветвленной организации, с общими контурами которой мы только что познакомились?

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПЛАТФОМА „НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ"

ПРИ ОСНОВАНИИ общегородского объединения «народных театров» (в 1920 г.) в уставе союза имелся параграф, определявший, что между деятельностью союза и «целями современного рабочего движения не должно быть противоречия».

Но уже через два года эта весьма осторожная оговорка, не подчинявшая театр интересам рабочего движения, а только требовавшая устранения «противоречий», — показалась слишком радикальной. Съезд «народных театров» в Билефельде (в 1922 г.) вычеркивает из устава указанный параграф, сохраняя лишь неопределенную и расплывчатую формулу о стремлении союза к «новой культуре общности» («нейе Гемейншафтскультур»).

Когда несколько позже возникла горячая дискуссия о программе «народных театров», то иенский съезд сформулировал ее (в 1925 г.) в следующих выражениях: «народный театр обращается к тем соотечественникам («фольксгеноссен»), которые усматривают в откровении человечески-великого в искусстве, в особенности в драме, высшую ценность и отвергают поэтому всякую возможность подчинять стремление к его оформлению партийным и религиозным точкам зрения». На эту формулу постоянно ссылаются руководители «народных театров» вплоть до настоящего времени как на основную платформу своей деятельности, подчеркивая при этом, что деятельность союза обращается только к тем кругам, которые готовы признать, что «театр является мощным орудием развития человеческого общества в плане новой свободной культуры общности».

Магдебургский съезд (1927 г.), протекавший под знаком борьбы с левой оппозицией, возникшей внутри берлинского союза под давлением революционных масс, высказывает доверие президиуму союза, боровшемуся с оппозицией, и принимает следующую резолюцию: «союз немецких народных театров усматривает свою задачу в стремлении к соединению свободного, сув-

ренного искусства со свободным, суверенным народом. Противопоставляя себя всем организациям, которые подчиняют художественное переживание религиозным или партийным точкам зрения, он снова подчеркивает свое намерение служить всему народу путем распространения и создания всех тех художественных произведений, которые воспитывают и освобождают человека».

Характерным для только что приведенных формулировок идейной платформы «народных театров» является их отчетливый сдвиг вправо на протяжении немногих лет существования «Объединения». Если в 1920 г. еще упоминается о «целях современного рабочего движения», то в последующие годы о рабочем вообще уже ничего не говорится. Вместо этого выступает на первый план «суверенный народ» как нечто единое, лишенное классовых противоречий. В приведенных формулировках вопросы классовой борьбы совершенно стерты. Подчеркивается намерение союза «служить всему народу», как будто в Германии послевоенного времени не существовало ожесточенной борьбы буржуазии с новыми и новыми волнами пролетарского революционного движения, в подавлении которого, как известно, социал-фашисты принимали деятельное участие.

На рабочий класс союз стремится воздействовать при помощи идей о бесклассовости искусства, в частности, театра. Отсюда вырастают культ «свободного искусства» и провозглашение театра чисто «художественным переживанием», стоящим «над партийными точками зрения». Тем самым платформа союза вплотную смыкается с буржуазными теоретиками «чистого искусства», усваивает их точку зрения и ставит своей целью массовую пропаганду буржуазного мировоззрения, затуманивая и обволакивая идеологию рабочего класса *идеей нейтралитета*, который должен якобы соблюдаться «суверенным искусством». Сдача всех боевых позиций здесь совершенно очевидна. Руководители союза отказываются от активного вмешательства класса в искусство, не решаются открыто говорить о социализме как о конечной цели, к которой стремится союз, подменяя социализм расплывчатым понятием «новой общности культуры», а вместо материалистического подхода к искусству как к классово определенной идеологии они пропагандируют идеалистические воззрения на театр, созданные буржуазными теоретиками искусства. Для всей их театральной политики, защищающей «нейтралитет» и «суверенность» театра, характерно кантианско-бергсонианское понимание искусства как особого мира, искусства как «незаинтересованного созерцания», отрешенного от практических интересов,

огражденного от вторжения рассудка. Философские основы программы «народного театра» могут быть охарактеризованы поэтому как одно из проявлений идеалистической эстетики неокантианства.

На этой основе строится и вся линия поведения теоретиков и организаторов союза «народных театров». Она ведет по пути охраны театра от «партийной политики», под которой в первую очередь подразумевается позиция компартии. «Если бы определенное мировоззрение превратилось во властителя и судью искусства, то возникли бы тяжелые внутренние конфликты» — говорит один из окружных секретарей союза (Ганс фон Цвель). «Каждое живое произведение искусства имеет право войти в репертуар, совершенно независимо от того, какое мировоззрение вырастило его» — эта мысль проводится во всех многочисленных сочинениях главного секретаря союза З. Нестрипке. Но она всегда заостряется против революционного пролетарского искусства и утрачивает свою агрессивность, как только речь заходит о буржуазном искусстве.

Соглашательская политика социал-фашизма в общественно-политической деятельности находит свое прямое продолжение в области театрально-художественной политики. Под флагом «художественного нейтралитета искусства» и «независимости союза от партийной политики» проводится отчетливое сближение его с реакционными, враждебными пролетариату художественными течениями и группировками. В этом отношении весьма характерны следующие строки из работы того же З. Нестрипке «Рост и деятельность движения немецких народных театров» (1928). Здесь мы читаем: «Нет сомнения, что «народный театр» вплоть до настоящего времени находил своих приверженцев и сотрудников именно в кругах социалистических рабочих, точно также нет сомнений, что все работающие в нем усматривают существенную задачу движения в том, чтобы передавать трудящимся массам те переживания и те познания, которые составляют ценность всякого большого искусства для построения нового социального порядка. Но «народные театры» стоят в настоящее время, так же как и раньше, совершенно независимо *рядом* с партиями и *рядом* с профсоюзными организациями; членами и сотрудниками «Народного театра» являются, на ряду с прибывшими из социалистического лагеря, также и многие приверженцы буржуазных партий, которые сочувствуют мыслям о суверенном искусстве и развитию человечества в плане новой свободы и общности. Этот круг расширяется вплоть до членов партии центра и еще

более вправо стоящих групп, которые занимают в союзе ответственные должности с полным осознанием принципов, руководящих движением». Таким образом сознательная смычка с реакционными правыми партиями не только не отрицается, но и ставится в заслугу союза.

Вводя представителей правых партий на ответственные посты союза, «Народный театр» одновременно вступает в борьбу с революционным пролетарским театром, что станет ясным при рассмотрении художественной практики союза. Платформа «беспартийного нейтралитета искусства» по существу прикрывает глубоко реакционную художественно-театральную политику руководителей «народного театра», которая является развитием на практике основного положения Каутского, в своей работе «Материалистическое понимание истории», по существу приходящего к выводу, что пролетариат может быть только потребителем, а не творцом искусства. Таким образом утверждается в теории и практике международного меньшевизма «классовое сотрудничество», и построенный на этом принципе опыт «Народного театра» находит свой отклик в социал-демократическом театральном движении далеко за пределами Германии.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА „НАРОДНОГО ТЕАТРА"

ПОСКОЛЬКУ берлинская организация союза обладает собственным большим «Театром на площади Бюлова», в то время как провинциальные отделения союза занимались и занимаются преимущественно обеспечением своих членов дешевыми местами в буржуазных театрах различных городов, то естественно, что судить о художественной практике «Народного театра» приходится прежде всего по деятельности его берлинской сцены, начавшей регулярную работу с 1915 г.

Как и чем откликнулся «Народный театр» на революционные бои пролетариата с буржуазией, протекавшие в первый период германской пролетарской революции (1918 — 1923)?

Ответ на этот вопрос нетруден: никак и ничем. «Официальный театр, — пишет Э. Пискатор, — включая «Народный театр», молчал. В то время как на улицах рабочие оттеснялись пулеметами, в то время как дома сотрясались от шума надвигавшихся на Берлин военных отрядов и броневиков, поднявшийся занавес раскрывал перед неполными рядами партера и пустыми галереями судьбу «Генриха IV английского» или «Как вам это нравится» Шекспира... Где был «Народный театр» в эти годы величайшей духовной проблематики, величайшей борьбы, когда-либо ведшийся рабочими? Где та драматургия, которую он мог бы создать, опираясь на мощные финансовые средства, предоставленные ему исчисляемыми в сотнях тысяч членами союза? Где находилось оружие, выкованное для того, чтобы разрубить гордиев узел капиталистических противоречий и его собственной нищеты? Оно висело на стене над бархатным креслом в чистой горнице. «Ради бога, дети, не прикасайтесь, это ведь классики. И, кроме того, ведь вы можете обрезать себе пальцы». «Народный театр» потерял последние остатки воинственных установок, его всосал и переварил буржуазный коммерческий театр... На всех фронтах кипел бой, только на третьем, на культурном фронте, противники лежали друг у друга в объятиях.

рыдающие и осчастливленные. Шум битвы не проникал дальше окошка театральной кассы. Здесь еще существовали исчезнувшее отовсюду «человечество», всеохватывающая, приводящая всех к блаженству церковная община, перед которой стирались различия сословий и образования».

В революционные годы «Народный театр» заботился прежде всего о доставлении своим потребителям добросортной, «всеми признанной продукции». Господствующее, никем не оспариваемое место в репертуаре занимали постановки классиков. В качестве художественных руководителей последовательно приглашались известные режиссеры буржуазной сцены: сперва Макс Рейнгардт (в годы войны), затем крупный актер Ф. Кайслер, далее Ф. Голль.

Связанные с деятельностью этих трех режиссеров три этапа развития «Народного театра» метко очерчены критиком Гербертом Иерингом в брошюре, озаглавленной «Предательство народного театра» («Фольксбюненферрат»). В ней Иеринг дает следующую характеристику деятельности Рейнгардта: «Ни с какой стороны не соприкасающийся с прямыми идейными задачами «Народного театра», Макс Рейнгардт олицетворял собой противоположные принципы... Он играл для людей, ощущающих театр как роскошь, как драгоценность, как прекраснейшее украшение бытия... Конечно, в то время была война, самому существованию «Народного театра» угрожала опасность. Снабжать представлениями в столь запутанное время? ! . По этой причине передача дела Максу Рейнгардту казалась понятной. Понятной, если бы была ясна ответственность, если бы существовало сознание, что этот поступок вызван безвыходным положением, что он является следствием замешательства в настоящее время и расценивается как заблуждение применительно к будущему... Но для руководства он был не обходным, а прямым путем. Таким образом опасение внушало не столько руководство Рейнгардта, сколько слепота руководителей, не видевших последствий. Поэтому эти годы явились поворотным пунктом для «Народного театра», переломом движения, изменой и началом упадка».

Деятельность Кайслера характеризуется Иерингом следующим образом: «Снова: признанная величина. Жрец актерского искусства. Страж, охраняющий театр, как храм. Искусство — богослужение, сцена — собор. Публика приближалась в войлочных туфлях. Беззвучно, смирно: мастер проповедует. Дремота, гробовая тишина. Величественное кладбищенское искусство — как будто именно это и является целью театра, который должен удовлет-

ворять массы, находящиеся в брожении. Публика, которая привыкла действенно выявлять себя на политических собраниях, обязуется здесь прислушиваться, молчать, пребывать в набожном состоянии. Какое несуразное требование! Сотни людей должны затаить дыхание, для того чтобы один эгоцентрический актер мог развернуть свою «душевную жизнь»! Приглашаются тысячи зрителей, дабы раны художника могли сочиться. Актер в качестве Терезы Коннерсрейтской — для «Народного театра» не могло произойти более жестокого недоразумения! . .»

И, наконец, характеристика деятельности Ф. Голля: «Если Кайслер еще пытался набрать побольше крох, то теперь бесформенное нагромождается на бесформенное. События в «Народном театре» начинают походить на игру форм и красок беспредметных фильмов. Острый треугольник устремляется из левого угла на лежащий посередине круг, круг вгибается, треугольник притупляется; круги и треугольники закручиваются, встречаются, расходятся, разделяются и снова сходятся. Ради чего? Ради вечно изменяющейся игры форм и красок. Сперва это называется «Сон в летнюю ночь», затем — «Вероломный царь», в другой раз — «Пер Гюнт», потом — «Вольпоне», наконец — «Милый Аугустин» и даже «Трагедия любви».

Как видно из этой характеристики германского критика, «Народный театр» вел свою работу при полном отрыве от революционных масс, идя на поводу буржуазного театра. Он отдал дань реакционным течениям в искусстве: сперва импрессионистскому эстетизму буржуазной аристократии (при М. Рейнгардте), затем мистическим построениям мелкобуржуазных экспрессионистов (при Ф. Кайслере). Целая серия постановок отрывала театр от реализма, осуществляла бегство от действительности, приводила к мистицизму (постановка мистерии Иммермана «Мерлин», пьесы Стриндберга «В Дамаск» и т. п.). Режиссеры, приглашавшиеся театром, создавали вместе с художниками экспрессионистскую трактовку «Газа» Г. Кайзера, подчеркивая мелкобуржуазный протест против машин во имя возврата к «зеленым пажитям» или же раскрывая анархический индивидуализм, преисполненный сугубого пессимизма в трактовке «Человека-массы» Э. Толлера (режиссер Юрген Фелинг). Эти постановки означали максимум исканий, крайнюю точку, на которую мог подняться «Народный театр», выражая настроения «взбесившейся от ужасов войны» мелкой буржуазии послевоенного времени, впадавшей в отчаяние и испуг. Затем следовали беспринципный эклектизм и растерянная толкотня между разными фор-

малистскими течениями. Связь с современностью, с актуальными запросами не только широких масс трудящихся, но и с настроениями радикальной части мелкобуржуазной интеллигенции порвалась настолько резко, что германский очеркист Курт Тухольский мог сказать: «если житель Берлина захочет узнать, когда, в каком году он живет, то он пойдет не в «Народный театр», а направится смотреть русские кино-картины». Даже буржуазная пресса признавала господство глубочайшей реакции на сцене «Народного театра» и вынуждена была забить тревогу: она делала это потому, что в ответ на застой и консервативную инертность «Народного театра» внутри его поднималась со стороны молодежи волна протеста, укрепление которого казалось буржуазии опасным. Дабы предупредить возможные осложнения, «Народный театр» временно отклоняется влево, начинает проявлять заботы об освежении своего репертуара. К работе привлекается молодой режиссер Эрвин Пискатор (1924 г.), за несколько лет раньше проявивший себя как организатор революционного «Пролетарского театра» (1920/21). Но если руководители «Народного театра» рассчитывали таким путем овладеть положением и направить накоплявшееся внутри организации недовольство в желательное для себя русло, то они явно просчитались: деятельность Э. Пискатора, временно оживившая интерес к «Народному театру» и поставившая последний в центр оживленных дискуссий о политической роли театра, вызвала движение, далеко перехлеснувшее за рамки, в которых намеревались удержать его реформистские вожди театра.

КРИЗИС „НАРОДНОГО ТЕАТРА“. СТАНОВЛЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ОППОЗИЦИИ И РАСКОЛ ОРГАНИЗАЦИИ

ТРЕХЛЕТНЯЯ работа Э. Пискатора в «Народном театре» (1924 — 1927), более подробное освещение которой читатель найдет в следующей главе, вела через ряд публицистически заостренных постановок к разрушению «беспартийного нейтралитета искусства», т. е. подрывала основной принцип, защищавшийся в качестве платформы всей организации. До поры до времени президиум театра шел на компромисс, надеясь использовать в своих целях повышение интереса к театру, которое принесла с собой деятельность талантливого молодого режиссера. Его опыты заострения политико-публицистической роли театра допускались руководством под предлогом художественного «эксперимента». Но когда разгорелся горячий спор вокруг постановок Э. Пискатора, перешедший в дискуссию о значении и необходимости политически-актуального, боевого искусства, защищающего интересы революционного пролетариата, то «Народный театр» попал между двух огней.

С одной стороны, в его собственной среде образовался раскол, и молодежные организации потребовали, чтобы «Народный театр» открыто встал на путь революционной драматургии и активно способствовал ее развитию, допускавшемуся до того лишь нехотя и со всяческими оговорками. Совещание юношеских отделов «Народного театра» приняло (весной 1927 г.) резолюцию, резко расходившуюся со всем тем, чему учили молодежь их социал-фашистские наставники. В этой резолюции говорилось следующее: «Народный театр», носителем которого является рабочий класс, в живом и целеустремленном репертуаре должен выражать ясное мировоззрение. Пролетарская молодежь «Народного театра» отвергает буржуазное понимание «нейтралитета искусства». Так как театр является важным оружием в освободительной борьбе рабочего класса, то сцена должна отражать волю и жизнь борющегося за переустройство мира пролетариата». Голос пролетарской молодежи, твердо и решительно заявив-

ший о правах пролетариата на искусство и, в частности, о его правах на «Народный театр», привел руководство театра в крайнее смущение, тем более что он раздался не извне, а изнутри самой организации, достаточно определенно подчеркнув, что рекламируемому единодушию ее пришел конец. А с другой стороны, реакционная буржуазная пресса требовала от «Народного театра» определенного ответа, отстаивает ли он свои прежние позиции «чисто художественных стремлений, стоящих по ту сторону политики», или же он покровительствует «большевизации театра».

Ответ со стороны президиума незамедлил последовать. Он дал полное удовлетворение реакционным настроениям и успокоил опасения буржуазной прессы, будто бы в «Народном театре» наметился «новый курс». Поводом для выступления и последующих действий президиума послужила постановка Э. Пискатора пьесы Эм. Велька «Буря над Готландом». Средствами режиссерского истолкования весьма безобидного текста, действие, происходящее в XV в., оказалось сближенным с революционной борьбой пролетариата сегодняшнего дня. В образе средневекового революционера Пискатор сумел дать своеобразную проекцию революционной деятельности Ленина, противопоставив ему в облике другого героя драмы отчетливое отражение современного социал-националиста. Серия кино-картин, введенная в действие, показывала развитие революционных движений и закономерность их повторяемости с нарастающей силой от средневековья до наших дней. Историческая драма оказалась повернутой лицом к современной пролетарской революционной борьбе.

Громадный успех постановки у зрителей и у радикально настроенных критиков вызвал яростную травлю ее в реакционной печати, кричавшей о недопустимости превращения художественного спектакля в «коммунистическое чествование Ленина». Президиум поспешил заявить, что «использование пьесы для односторонней политической пропаганды произошло без его ведома и согласия и что такого рода инсценировка противоречит принципиальному политическому нейтралитету «Народного театра». Кроме того, президиум отдал распоряжение об изъятии из постановки кино-кадров, тем самым ослабляя весь идейный замысел Э. Пискатора.

Последовавшие протесты против действий президиума со стороны актеров театра, со стороны молодежных организаций союза, от имени 42 представителей художественной интеллигенции, объявивших себя солидарными с Э. Пискатором, шумный

митинг под председательством Артура Голичера, осуждавший действия руководителей «Народного театра», разгоревшиеся в прессе споры, — все это неминуемо вело к изобличению соглашательских, реформистских позиций театра, у которого оспаривалось самое право называться «народным». Пискатор порвал связи с «Народным театром» и ушел из него.

Но если «Народному театру» нетрудно было отделаться от беспокойного Пискатора, то не так-то легко оказалось справиться с возникшей внутри организации оппозицией. Старый «Народный театр» дал основательную трещину, и рост революционного подъема рабочего класса в Германии повлек за собой ее расширение с каждым последующим годом. Оппозиция продолжала борьбу на магдебургском съезде союза «народных театров» (1927 г.), где дело дошло до весьма решительных объяснений с реакционным руководством. Последнему пришлось успокаивать «бунтовавших» обещаниями, но им мало кто верил.

Оппозиции удалось добиться учреждения «особых отделений» («Зондерабтейлунген») берлинского «Народного театра» с самостоятельным президиумом, т. е. особой организации, которая должна была обеспечить своим членам спектакли с политически-актуальным, революционным репертуаром. Это отступление от устава руководство провело вынужденно, под давлением революционно настроенной молодежи, замышляя при первом случае взять данные уступки обратно. Некоторое время «особые отделения» обслуживались на стороне представлениями «Театра Пискатора», поведшего самостоятельную линию. Но после закрытия «Театра Пискатора» требование революционного репертуара для «особых отделений» осталось невыполненным, так как «Народный театр» тщательно оберегал основную массу своих зрителей от соприкосновения с революционной драматургией, а в других театрах Берлина революционные спектакли являлись большой редкостью. Основная мысль членов берлинской организации стала таять быстрым темпом. Уже вскоре после разрыва с Пискатором официальный отчет «Народного театра» должен был признать снижение числа своих членов со 150 тыс. до 120 тыс. (за 1927/28 г.). Последующий год принес убыль еще на 30 тыс. человек, а сезон 1930/31 года берлинский «Народный театр» встретил уже с явными признаками организационного развала, насчитывая в своих рядах всего лишь 60 тыс. членов. За три года он потерял из своего состава более 90 тыс. человек, оказавшись бессильным остановить продолжающееся и сейчас бегство своих членов.

В тот же период укрепляли свои позиции оппозиционные «особые отделения» «Народного театра» в Берлине, достигнув к началу 1930 г. внушительного числа 9 тыс., не считая сочувствующих. С точки зрения руководства существование этой организации означало, что «литературный и драматический эксперимент не может рассматриваться как составная часть главной работы» «Народного театра», а является чем-то добавочным и побочным.

Но в 1930 г. такими подачками нельзя уже было удовлетворить пролетарскую молодежь, боевое настроение которой окрепло, вдохновляемое мощным ростом компартии и красных профсоюзов. Не довольствуясь бездеятельным, хотя и официально признанным существованием, «особые отделения» «Народного театра» снова подняли голос против руководства, требуя революционного репертуара не на словах, а на деле. Для этого необходимо было открыть второй театр, предоставив ему права самоуправления, выбора репертуара, режиссеров и актеров, налаживания связи с революционными коммунистическими группами, появившимися внутри союза актеров, установления контакта с коммунистическим «Рабочим театральным союзом» и его агитпропбригадами и другими революционными организациями. Выставленные требования отличались четкостью и ясностью программы, свидетельствовавшей о большом росте и зрелости идей пролетарского революционного театра, успевших отчетливо сложиться к этому времени.

На все эти требования, нашедшие свой отклик в печати, где снова поднялась оживленная дискуссия по театральным вопросам, руководство «Народного театра» ответило воинствующими мероприятиями. Оно сняло «зачинщиков» с работы в президиуме «особых отделений», а когда эта мера не привела к успокоению, то оно исключило их из союза. Действуя так, руководство «Народным театром» стремилось прежде всего обелить себя в глазах буржуазной прессы, устранить подозрение, что «Народный театр» является «социалистическим учреждением и поэтому представляет собой яблоко раздора для разных политических крыльев внутри социалистического движения». Именно такое оправдание и выставляет орган союза «народных театров».[1] Поэтому «справедливыми и объективными» объявляются все меры, направленные к ухудшению революционного театра, требования которого со стороны оппозиции объявляются «происками компар-

---

[1] «Ди Фольксбюне», 1930, № 3.

лии» и покушениями Пискатора на материальные средства «Народного театра».

Но задушить рост революционного театра не удалось и не удастся. Опираясь на исключенных из «Народного театра» и на ушедших вместе с ними из солидарности, Э. Пискатор организовал «Молодой народный театр» («Ди юнге Фольксбюне»). Успех, который выпал на долю нового начинания после представления пьесы Фр. Вольфа «Тай-янг пробуждается» (январь 1930 г.), явился прямым ответом на реакционную агрессивную политику руководителей «Народного театра». Этот успех настолько обеспокоил их, что были приняты «соответствующие меры». Нашлись пути и ходы, которые привели к аресту Э. Пискатора и Фр. Вольфа. Этот вовсе не случайный факт ареста явился последующим звеном в борьбе «Народного театра» с революционным театром, работающим под коммунистическими лозунгами, яркой иллюстрацией эволюции «Народного театра», проделанной от методов саботажа революционного искусства к прямому на него нападению приемами воинствующего фашизма.

ОСЕНЬЮ 1930 г. «Народный театр» в Берлине праздновал 40-летие своего существования. Одновременно праздновалось и 10-летие существования общегерманского «Союза народных театров». Для торжественного юбилейного спектакля ставились «Ткачи» Г. Гаутмана, с которыми было связано начало работы «Народного театра» 40 лет назад.

Председатель союза Курт Бааке, один из основателей театра, вспоминал о «добром старом времени», когда быть членом «Народного театра» означало, по его словам, «наслаждаться полнотой немецкого культурного достояния, опираясь на превышающий необходимое скромный излишек». Он сокрушался, что этот «излишек» исчез в настоящее время, «когда у масс едва хватает средств на нищенскую жизнь» и когда «даже треть берлинских трудящихся не работает с полной нагрузкой». Опережая заявления своих партийных вождей по поводу декретов правительства Брюнинга, накладывавших новые налоги на трудящихся, Курт Бааке призывал массы проявить «жертвенный дух» и прийти на помощь «Народному театру». «Празднование юбилея, — сказал он, — падает на негероическое время», «добрые времена лежат позади нас».

Действительно, времена сильно изменились. Четыре десятилетия назад «Народный театр» возглавлял стремление рабочих масс к культурным ценностям, являлся передовой для своего времени организацией, преследуемой прусской полицией. В настоящее время он стал врагом революционных устремлений пролетариата, взял на себя роль полицейского «блюстителя порядка», охраняя позиции буржуазного искусства, активно борясь с молодыми ростками рабочего театра. Проделав путь к социал-фашизму, руководители «Народного театра» ослепли настолько, что эпоха величайшей героической борьбы рабочего класса, эпоха строительства социализма в СССР и мощного подъема революционного рабочего движения в Германии — может им казаться

«негероическим временем». Впрочем в «Народном театре» социализм понимают по-своему, о чем говорит другое изречение того же вождя «Народных театров», сказавшего (на съезде союза в Майнце, в 1930 г.) дословно следующее: «С помощью нашего принципа равной расценки билетов и разыгрывания в лотерею мест для зрителей мы уже взрываем рамки капитализма и вводим кусок живого социализма в суровую действительность сегодняшнего дня».[1] Трудно придумать бóльшую глупость, чем та, которая выражена в этих словах! Но тем не менее они являются яркой иллюстрацией социал-фашистской теории «мирного врастания в социализм», грубо шарлатанского обмана масс, которых вожди современной германской социал-демократии поучают, что путь к социализму раскрывается не в революционной борьбе с буржуазией, а через билетную лотерею, разыгрываемую при входе в «Народный театр»!

На упомянутом юбилейном чествовании союза выступал также и прусский министр народного просвещения Адольф Гримме, приобревший печальную известность проектом «религиозного оснащения школы». Он доказывал в своей речи, что «одним из самых важных открытий, сделанных немецким государством в послевоенное время, является осознание искусства как самой мощной силы духовного формирования народа» и что «Народный театр» явился «вожаком и организационным выражением» этого понимания искусства, ставшего сознанием государства». Таким образом, здесь отчетливо было оформлено признание за «Народным театром» роли создателя и проводника государственной театральной политики, политики правительства буржуазной республики, за свержение которой борется германский пролетариат. Сращивание с государственным буржуазным аппаратом при одновременном проведении борьбы с революционным пролетарским театром — вот что характеризует в настоящее время союз «народных театров» как образец социал-фашистской художественной политики. Дальнейшим подтверждением ее служит устремление провинциальных организаций союза не только оказывать идеологическое влияние на провинциальные театры через посылку своих членов в советы театров, но и добиваться хозяйственной унии путем участия в паях городских театров. Это также проводится под флагом «социализации», в действительности означающей поддержку упадочного и классово враждебного пролетариату буржуазного театрального искусства.

---

[1] «Ди Фольксбюне», 1930, № 6

Активная борьба с коммунистическим пролетарским движением выражается в союзе «народных театров» не только в стремлении задушить всякую смелую инициативу, направленную на развитие революционного пролетарского театра, но имеет своим дополнением откровенную травлю СССР под флагом критики советской сцены. Орган союза «Ди Фольксбюне» гостеприимно открывает свои страницы для «осведомленных эмигрантов», уверяющих, подобно ренегату-перебежчику «доктору» А. Гидони, в «колоссальном падении интеллектуального уровня русского театра в советских условиях» — утверждение, которое опровергается даже буржуазной германской прессой в бесчисленных восторженных отзывах о советском театре. В том же журнале печатаются антисоветские пьесы, грубейшим образом искажающие революционную советскую действительность и проповедующие «всепрощение» классовому врагу.

До каких пределов доходят идеологи «Народного театра» в своей травле советского революционного театра можно усмотреть из следующих «обобщений», предлагаемых Юлиусом Бабом, пользующимся в среде «народных театров» репутацией самого авторитетного знатока театра. Признавая в своей работе «Современный театр» (1928) что «старая Европа, Европа довоенного времени, умирает» и что ей угрожает «мощное новшество, идущее с Востока», Ю. Баб восхваляет новейшие течения в американском театре и призывает Америку в качестве спасительницы Европы от большевизма: «Америка могла бы быть призвана защитить культуру Запада от России» (подразумевается, конечно, советская Россия). Такого рода пропаганда, преподносимая попутно, среди рассуждений о театральном искусстве, включается как одно из многих звеньев в цепь антисоветских выступлений социал-фашистской печати.

Итак, пред нами развернулась следующая картина деятельности социал-демократического «Народного театра»: срастаясь с государственным буржуазным аппаратом, определяя театральную политику буржуазной республики, отрицая классовую борьбу пролетариата пропагандой «беспартийного нейтралитета искусства», борясь с революционным, идущим под знаменем коммунизма, пролетарским театром, выступая с травлей СССР и т. п. — «Народный театр» активизируется как отряд социал-фашизма на идеологическом фронте. Борьба с ним ведется успешно, но она далеко не закончена: задачей ее является разоблачение контрреволюцонной деятельности вождей «Народного театра» и уничтожение их влияния на рабочие массы.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В БОРЬБЕ ЗА СТАНОВЛЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА

Наконец в те периоды, когда классовая борьба приближается к развязке, процесс разложения внутри господствующего класса, внутри всего старого общества принимает такой бурный, такой резкий характер, что небольшая часть господствующего класса отрекается от него и примыкает к революционному классу, к тому классу, в руках которого будущее. И как прежде часть дворянства переходила к буржуазии, так и теперь часть буржуазии переходит к пролетариату, именно часть буржуа-идеологов, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения.

„Коммунистический манифест“.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПОПУТНИЧЕСТВА

РАБОТА на революционном крыле театра в условиях капиталистического общества сопряжена с преодолением многих организационных трудностей, встающих перед руководителем театрального коллектива, лишь только он пытается отвоевать революционному искусству хотя бы ограниченное скромными ресурсами место в окружающей обстановке, среди бешеной конкуренции коммерческих театров крупного капиталистического города.

Такого рода препятствий — масса. Преодоление их отнимает много сил, растрачиваемых на неравную борьбу за право показывать свою продукцию на сцене, ежедневно стоящей под угрозой закрытия то из-за недостатка средств на оплату чудовищно высокой аренды частновладельческого театрального здания, то в силу придирок цензуры, разного рода судебных процессов, возбуждаемых скрытыми и явными врагами нового начинания, неистовой травли буржуазной прессы, кричащей об опасности «большевистской заразы», и т. п. У буржуазии имеются тысячи средств подорвать существование театра, неугодного ей в силу социально-политической направленности его репертуара. Когда нельзя сделать это открыто, пускаются в ход интриги, клевета, травля и разного рода тайные пружины, имеющие целью выбить беспокойного противника с занятых им позиций на театральном участке, которым распоряжаются дельцы-антрепенеры, театральные тресты предпринимателей, субсидируемые городскими муниципалитетами или правительством театральные предприятия. В Нью-Иорке и в Берлине картина остается той же самой. Если «Театр новых драматургов», руководимый Дос Пассосом и Майкль Гольдом, сумел продержаться в Нью-Иорке в течение двух сезонов, то это оказалось возможным ценой мучительного напряжения энергии его руководителей, сумевших найти и сплотить вокруг своего театра оппозиционные слои мелкобуржуазной интеллигенции, временно поддержавшей материальное существование театра. Если Э. Пискатору удалось в

течение двух лет работать самостоятельно в центре Берлина, то это стало возможным ценой неизбежных компромиссов с «меценатом»-капиталистом, финансировавшим предприятие и бросившим его в затруднительный момент на произвол судьбы. И в Нью-Иорке и в Берлине «судьба» являлась в образе кредиторов с неоплаченными векселями и закрывала театр, пытавшийся итти *против* течения, бороться с обманом и ложью, насаждаемыми в театрах развлекающейся буржуазии, и поднимать голос в защиту революционного пролетариата.

Освещая деятельность революционных театров Запада, нельзя забывать об этих препятствиях, которые душат деятелей революционного крыла западно-европейского театра. Условия, окружающие их работу, настолько резко отличаются от возможностей, предоставляемых развитию театральной работы в СССР, что без учета специфических особенностей революционно-театральной деятельности в условиях капиталистического строя советский читатель рискует потерять правильную перспективу и впасть в ложные оценки.

Но преграды, стоящие на пути революционного театра на Западе, не сводятся к препятствиям одного лишь материального порядка. Деятелям профессионального искусства, приходящим к пролетариату из среды мелкобуржуазной интеллигенции, приходится одновременно преодолевать тяжелый груз буржуазной эстетики, идеалистических взглядов на искусство, внушенных им на школьной скамье, в университете, через прессу, через художественно-артистическую среду господствующего буржуазного театра.

Когда революционная волна была на подъеме, среди мелкобуржуазной интеллигенции обнаружилось сильное тяготение к революционному пролетариату. В послевоенные годы, в первый период германской пролетарской революции, большое число интеллигентов отошло от лагеря буржуазии и усвоило политические лозунги и революционную платформу левого крыла социал-демократической партии или независимых социал-демократов, двигаясь и левее, примыкая к спартаковцам, вступая в только что образованную компартию Германии. Но, придя к революции, художники и поэты несли с собой воззрения, не имевшие ничего общего с революционным марксизмом. Для овладения им требовались долгие годы упорной работы над собой, над очищением своего мировоззрения от буржуазного влияния, над укреплением новых взглядов, новых методов работы, соответствующих подлинным интересам революционного пролетариата.

В этом отношении глубоко характерен путь, проделанный германским поэтом Иоганнесом Бехером. До революции выразитель настроений деклассированной богемы, изощренный лирик большого города, возмущающийся буржуазной действительностью, но не идущий дальше болезненного, крикливого негодования, — Бехер впадает в послевоенное время в богоискательство и в религиозных мотивах ищет разрешения волнующих его противоречий. Богоискательство и мистицизм удерживаются в его творчестве и после перехода на новую революционную тематику, после сближения с компартией. И только позднее он перевооружается. В то время как целые группы интеллигентов, примкнувших к революции в 1918 г., сдают свои позиции и обращаются в ренегатов с наступлением «стабилизационного» периода, — Бехер остается верен пролетариату. Он преодолевает душевную драму декадента-богоискателя, разочарованность возмущенного капитализмом интеллигента и становится поэтом-коммунистом. «От декадентства к богоискательству, от религиозно ощущаемого коммунизма к подлинному марксизму-ленинизму, от спутанности и хаотичности мелкобуржуазного интеллигентского чувствования к ясному, из соприкосновения с пролетариатом почерпнутому мышлению—таков был путь, которым шел поэт» (В. М. Фриче).

В области театра мы также имеем ряд попутчиков, выходящих из среды бунтующей, анархиствующей мелкобуржуазной интеллигенции. Часть из них отпадает, другая остается верной пролетариату, вступает в ряды компартии, ведет свою работу на идеологических позициях революционного рабочего класса.

Имена режиссера Эрвина Пискатора и драматурга Фридриха Вольфа хорошо известны советскому читателю. Но и их работа на новых революционных позициях преисполнена ошибок, их путь к пролетариату также извилист и труден, как труден был творческий путь И. Бехера, сказанные которым слова автобиографического порядка могут быть отнесены и ко многим другим попутчикам и союзникам пролетариата: «О, как невероятно трудно поставить на место образа мышления и эмоционального языка господствующего класса, которые в беге десятилетий с необходимостью были навязаны также и классу угнетенных, — новый мир образов, зачатки его, или хотя бы переходные образования; как трудно выкорчевать старые символы, глубоко запечатленные в душевных основах почти всех людей без исключения».

В дальнейшем изложении, сосредотачиваясь преимущественно на театральной работе Э. Пискатора, но беря ее в связи с окружающей театральной жизнью современной Германии, нам бы

хотелось показать *становление революционного профессионального театра Германии*, развивающегося под идеологическим воздействием пролетариата, борющегося за социальную революцию, и вскрыть те трудности, которые встают на пути творческого развития данного театрального участка, неизбежно связанного с колебаниями и ошибками, с процессом расслоения и перевоспитания примыкающих к пролетариату кадров буржуазной художественной интеллигенции.

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ события 1918 — 1919 гг. поставили немецкую интеллигенцию перед фактом вооруженной борьбы пролетариата за свою диктатуру.

Если правое крыло мелкобуржуазной интеллигенции отшатывалось в лагерь буржуазии, впадая в неистовый испуг перед открывающимися политическими перспективами, то левое крыло активизировалось политически, доходя до признания программы и тактики коммунистической партии.

Нарастание революционной борьбы вело к углублению расслоения среди передового левого крыла интеллигенции. Часть его принимала революцию, признавала Карла Либкнехта и Розу Люксембург за своих политических вождей, но явно искажала идеи коммунизма, истолковывая их не в материалистическом, а в идеалистическом плане. В особенности это наблюдалось в кругу так наз. «активистов», группировавшихся вокруг журнала «Актион», призывавшего художников к «активному вмешательству в жизнь», боровшегося со взглядами, объявлявшими искусство самоцелью. Но, подвергая критике буржуазное общество, нападая на мещанскую косность его быта, провозглашая «активизацию» искусства, вплоть до ликвидации его специфики, утверждая «политическую поэзию», — ряд «активистов» сводил сущность революции к новому абстрактно-очистительному «духовному перерождению человека», выдвигая на первый план «революцию духа», требуя «общности» и мысля создание ее возможным без применения насилия, посредством одного лишь «духовного перевоспитания» «врагов свободы». В качестве крайней точки выражения этих настроений показательна драма Людвига Рубинера «Непротивленцы» («Ди Гевальтлозен»), поставленная в Берлине (после смерти поэта в 1920 г.), где пацифистский пафос вел к страстной пропаганде непротивления злу через показ ряда ви́дений, в схематической отвлеченной форме рисовавших образы революционной борьбы, сцены допроса, тюремного

заключения, забастовки, измены, смерти вождя и т. п. «Свобода» и «человечество» находили в лице Рубинера своего пламенного защитника, но пути к достижению поставленных целей вели по существу к сдаче всех реальных средств, при помощи которых их можно было достигнуть в разгаре классовой борьбы. Такого рода драматургия разоружала пролетариат в самые ответственные дни борьбы с буржуазией.

Протест против милитаризма, против буржуазной «механизованной культуры», против буржуазного искусства толкает мелкобуржуазную интеллигенцию на радикальные позиции. Временно, на определенном отрезке своего развития, она делает ставку на победу пролетариата и ищет сближения с ним. Она пытается овладеть революционной тематикой, выставляет требования коренной ломки и перестройки старого театра.

Характерным документом этих реформаторских исканий и метаний мелкобуржуазной интеллигенции является сборник «Новый театр» («Ди нейе Бюне», 1920), носящий подзаголовок «Требование». Здесь много говорится о неспособности буржуазии создать общность» («гемейншафт»), о великой миссии нового революционного театра, о классовой борьбе, о революционной роли пролетариата и его искусства, но крайний индивидуализм и идеализм в корне уничтожают положительную ценность новаторских замыслов реформаторов театра.

«Подлинное спасение мира наступит только тогда, — читаем мы в этом сборнике, — когда оно станет событием внутри каждого отдельного лица. Пролетарий — сперва человек, а затем уже пролетарий. Идея новой человеческой общности появилась, именно она предполагается как существующая и действующая. Ее содержание шире и глубже, нежели содержание драматургии, рисующей классовую борьбу, драматургии, воздействие которой нередко слабее, нежели воздействие политической передовицы или речи председателя собрания. При условии общности пролетариата и революционизированной интеллигенции и под *руководством* последней возможно, однако, построение нового народного театра, действительно заслуживающего это название. В нем должно найтись место и для буржуа».

Из такого рода понятий, пытающихся примирить буржуа с революционным пролетариатом, соединить идеалистическое мировоззрение, индивидуализм и метафизические поиски «спасения мира» с революционными задачами по переустройству общества, — из таких путанных понятий выбраться удалось только немногим передовым представителям левой радикально настроен-

ной интеллигенции, переходившей подобно И. Бехеру на идеологические позиции пролетариата.

Многие тянулись к пролетариату, но застревали в сетях буржуазного мировоззрения.

Характерным представителем беспочвенного мелкобуржуазного анархизма, ничего общего не имеющего с подлинно пролетарским движением, но пытавшимся говорить от имени пролетариата, — является Эрнст Толлер. Его предательская роль в событиях, связанных с падением Советской Баварской республики, — известна.

В ранней его драме «Превращение» («Ди Вандлунг») анархическое бунтарство воплощено в образе юноши Фридриха, отправившегося на войну и переоценившего прежние ценности под впечатлением ужасов мировой бойни. Герой перевоплощается в ряд эпизодических фигур драмы, появляясь в призрачных видениях: то в образе солдата, то скульптора, то врача, то священника, то пленного. Эта серия перевоплощений героя имеет целью показать этапы внутренней борьбы, моменты просветления его сознания, пытающегося изжить устои буржуазного общества: милитаризм, шовинизм, национализм, церковь и т. д. Но личности не очерчиваются, персонажи остаются безличными типами, абстрактными схемами. Герой показан в облике пророческого спасителя мира, высказывающего мысли о нравственном совершенстве, о чистоте морали, о любви к «неразумному врагу», о сострадании к противнику. Сцены войны даны в реалистических тонах, не как части подлинной капиталистической действительности, а как видения, сгущающиеся до мистических откровений. Глубочайший пессимизм и безвыходность обволакивают обличительный пафос, лишая его действенности. Жуткие сцены ужаса нарастают до кошмаров (например, танец скелетов-солдат среди проволочных заграждений), в которых растекается истерический протест против войны, против насилия как такового. Лирический пафос протестующего одиночки, вопящего о «гибели человека», призывающего к «братству» и «любви», к отысканию «души», утраченной на войне, — совершенно затемняет здесь показ капиталистической действительности и ее разоблачение, превращая драму в патетическую исповедь бунтующего анархо-индивидуализма. Это типичная драма для той категории драматических произведений, которые в это время обозначались ироническим названием: «драмы, взывающие к человеку» (перевод одной сцены см. в сб. «Революционная поэзия Совр. Запада», М. 1927).

Тот же аппарат быстро сменяющихся лаконических эпизодов,

исступленных кратких реплик, схематически обрисованных персонажей, видений и кошмаров, переплетающихся с отвлеченными рассуждениями, мы находим и в следующей драме Э. Толлера — «Человек-масса». Здесь противопоставляются друг другу два схематичных персонажа: «женщина» — революционерка, преисполненная веры в вечные законы нравственности, неспособная принять насилие как метод революционной борьбы, и «безымянный» — «человек-масса», схематическое олицетворение воли коллектива, суровости, самозабвения, целесообразности, отбрасывающей всякую сантиментальность в революционной борьбе. Над этим произведением веет разочарование в революции, неверие в ее будущее, смятение чувств беспочвенного бунтаря. Отсюда вырастают кошмарные видения, — например, в одной из сцен, характеризуемой автором следующим образом: «Безграничное пространство. В середине клетка, освещенная мерцающим световым конусом. В клетке заключенная (с лицом женщины). Рядом с клеткой спутник в образе тюремного сторожа». В этой обстановке поочередно появляются шесть теней убитых, обвиняющих женщину. Затем вспыхивает новое видение: банкиры в цилиндрах, спекулирующие на акциях. Их сменяют безмолвно прогуливающиеся арестанты, раздаются невидимые голоса, поющие: «Виновна»; женщина реагирует на все с величайшим напряжением истерически взволнованных чувств, пытаясь «спасти человечность, не знающую насилия». И здесь индивидуалистический конфликт стоит в центре драмы, в самом корне искажая обрисовку революционнной классовой борьбы пролетариата.

Наибольшего пессимизма достигает мировоззрение Э. Толлера в драме «Эуген несчастный» («Дер дейтше Хинкеман», 1921/22). Калека, потерявший на войне свое мужское начало, судорожно ищет личного счастья в обстановке послевоенной капиталистической Германии, над которой властвует хищная жадность капитализма, обрисованного в обобщенной фигуре наглого владельца балагана, в мелькающих сценах уличной жизни большого капиталистического города, где нищета толкает женщин на проституцию и заставляет детей торговать своим телом. Но, очерчивая судороги капиталистического города, автор не находит иного выхода для своего героя, нежели погружение в полное отчаяние, мрачное безверие и упадочное безволие, приводящее его к самоубийству. Столкновение личности и общества не переключается в революционный план, остается проблемой обезволенной личности, бессильный бунт которой видит един-

ственный исход в уходе от жизни. Автор не способен подняться до понимания смысла и целей классовой борьбы пролетариата с капиталистической системой. Произведения Толлера, написанные им позже, показывают, что изжить анархическое бунтарство до конца ему не удается и на последующих этапах творчества.

Постановки ранних драм Э. Толлера, проводившиеся в «экспрессионистских» приемах, еще более усиливали антиреалистические их тенденции, устремление к «чистой духовности», к «революции духа». Режиссер Карл Хейнц Мартин провел инсценировку «Превращения» в только что открывшемся театре «Трибуна» (1919 г.) на совершенно оголенной сцене-эстраде, причем место действия не конкретизировалось при помощи декораций, которые устранялись с полной последовательностью (лишь зубчатый щит с росписью намечал некоторое ограничение отвлеченного сценического пространства). Читка исполнителей была лишена психологических нюансов и строилась вне психологических мотивировок как некий абстрактный «концерт голосоведения». Ведущее впечатление создавалось мощным голосом актера Фритца Кортнера, впервые показавшего в этой постановке свои способности в изображении интеллектуального, «духовного» бунта личности, мятежно ищущей утраченную на войне «душу» человека «вообще».

Другая драма Э. Толлера — «Человек-масса» — инсценируется режиссером Юргеном Фелингом на сцене «Народного театра» также с определенным подчеркиванием идеалистических устремлений, граничащих с мистикой. «На ступенчатом сооружении, стоявшем на сцене и уходившем в пустоту подобно призраку, — писал критик, — теснились массы, как бы слитые в единое кричащее, трепещущее существо; грозные гигантские тени бродили по горизонту, наводя жуть; на внезапно освещаемых ступенях установки мелькали фигуры, словно демоны преисподней». Таковы были постановки левого крыла «экспрессионизма», «революционность» которых принималась за чистую монету некоторой левой частью интеллигенции, подвергаясь одновременно резким нападкам со стороны реакционной части критики и вызывая обоснованные сомнения пролетарской общественности.

Карла Хейнца Мартина мы встречаем также среди организаторов первого театра, возникшего в Берлине под названием «Пролетарский театр» (1919). Среди его учредителей мы находим ряд представителей радикальной интеллигенции, деятелей литературы, искусства и театра (Артур Голичер, Р. Леонхардт, Л. Рубинер и др.).

По замыслу инициаторов этот театр должен был стать «первым сценическим орудием пролеткульта в Германии». Предполагалось проводить работу на эстрадах районных зал, без сложного сценического оборудования, пользуясь простейшими средствами декоративного оформления, выступая пред рабочей аудиторией. Для постановки была избрана пьеса Герберта Кранца «Свобода», показывавшая восемь арестованных революционеров и «смену их душевного состояния от боязливых надежд через отчаяние к жертвенному спокойствию». Но первое представление, данное театром, оказалось и последним. По признанию одного из участников (Адольфа Гольдшмидта) постановка вышла «сентиментальной, в духе толстовского смирения». Идеологическая платформа первого «Пролетарского театра», созданного силами интеллигенции, была крайне неустойчивой, крайне путанной.

Первый опыт обращения некоторых прослоек радикальной буржуазной художественной интеллигенции к рабочему зрителю знаменовал неудачу. Смелее и решительнее пойдет в том же направлении режиссер Эрвин Пискатор, также вышедший из рядов бунтующей интеллигенции, но из несколько иных ее прослоек.

«ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР» ЭРВИНА ПИСКАТОРА

НА ИМПЕРИАЛИСТИЧЕСКУЮ ВОЙНУ и ее социальные последствия мелкобуржуазная интеллигенция ответила индивидуалистическим бунтом, нашедшим свое выражение в ряде художественных течений, из которых самое крайнее по своей анархичности — «дадаизм» — доводило протест экспрессионизма против буржуазно-мещанской культуры до самых резких выводов.

Зародившись в Швейцарии (в 1916 г.), в среде беженцев, «дадаизм» получил интернациональное распространение, разбившись на группы. Правое крыло «абсолютных дадаистов», наиболее сильно представленное во Франции, ошеломляло буржуа своими выходками, «эпатировало» его «наплевательством на человечество», нигилизмом, издевкой над старыми художественными формами. Левое крыло, развившееся в Германии, делало то же самое, но, в отличие от правых, подчеркивало, что «дадаизм» является «антибуржуазным, антикапиталистическим, активистским мировоззрением политически мыслящих людей». Вернувшись из Швейцарии в Германию, некоторые «дадаисты» заострили эту политическую тенденцию, а по окончании войны и в годы революции часть их открыто встала на сторону пролетариата (художники Г. Гросс и Гартфильд-Герцфельде), отказываясь от первоначальных позиций.

Отношение других «политических дадаистов» к пролетариату не шло дальше признания революции на словах. Восстание против буржуазного искусства, бунт против «всего», против всякой системы, защита анархической инициативы личности вели к тому, что правые группировки «дадаистов» открыто смыкались с фашизмом.

Развиваясь главным образом в поэзии и живописи, «дадаизм» коснулся и театра. В кругу левых радикальных «дадаистов» Германии мы находим и Э. Пискатора (в 1918 г.). Выходец из старинной бюргерской семьи, Эрвин Пискатор попал со студенческой скамьи в ряды германской армии, сидел в окопах, играл

на подмостках фронтового театра, а затем во время ноябрьских дней 1918 г. окунулся в революционную обстановку Берлина, где спартаковцы вели героическую борьбу с шейдемановцами, предававшими после свержения монархии пролетарскую революцию.

В начале 1919 г. мы встречаем Э. Пискатора в среде штюрмеров, атакующих буржуазное искусство (Вальтер Меринг, Р. Гюльзенбек, Франц Юнг, Георг Гросс, Гартфильд). Под лозунгом «наплевательства» на буржуазную культуру шла атака на старые художественные ценности.

«Вооруженные симультанными стихотворениями совершенно непонятного свойства, — пишет Э. Пискатор, — детскими револьверами, клозетной бумагой, накладными бородами и стихами Вольфганга Гете и Рудольфа Пресбера, мы двинулись в поход на почитающую искусство публику Курфюрстендамма». Индивидуалистический бунт интеллигента искал себе выхода в крикливых выступлениях, издевавшихся над буржуа с беспомощной гримасой протеста против его искусства. Политические симпатии и устремления не отстоялись еще достаточно четко. «Уже в это время я подчинил бы искусство политике, если бы только знал, как это сделать» — говорит Э. Пискатор, вспоминая о первых своих попытках осознать новые задачи, вставшие перед художником, приближавшимся к пролетарской революции, но не находившим еще реальных возможностей подчинить свое искусство классовой борьбе пролетариата.

В эту пору Э. Пискатор собирался ставить в Кенигсберге пьесу Э. Толлера «Превращение» (в 1919/20 г.), намереваясь пойти по принципиально другому пути, чем берлинская постановка Карла Хейнца Мартина в театре «Трибуна». Он хотел построить сцены войны возможно более *реалистически*, опираясь на пережитое и виденное в окопах. Но реакционная сущность кошмарных видений войны, изображенных в экспрессионистском сгущении Э. Толлером, стала ему ясна только много позднее. В Кенигсбергском театре, где репертуар слагался из пьес Стриндберга, Ведекинда и Штернгейма, постановка не была осуществлена, так как выступление Пискатора с радикальной театральной программой взбудоражило местный мещанский мирок и нападки буржуазной прессы побудили Пискатора покинуть город.

Итак, начало творческого пути Э. Пискатора стоит под знаком противоречивого сочетания элементов политической сознательности, приведшей его к спартаковцам, с хаотичной художествен-

ной платформой, связывавшей его с мелкобуржуазным интеллигентским бунтарством.

Новая волна революционного наступления пролетариата, давшего боевой отпор германской белогвардейщине во время капповского «путча» (1920 г.), выносит художника на путь преодоления «дадаистских» и «экспрессионистских» тенденций, отмечающих начало его театральной работы. Пискатор вскоре резко отходит от «дадаизма», но следы его влияния сказываются, как мы увидим, и в дальнейшей его работе.

Политическая ситуация, сложившаяся в это время, диктовала необходимость более решительных действий. Как мы видели в предшествующей главе, «Народный театр», возглавляемый социал-демократами, не только не отражал на своей сцене революционного наступления пролетариата, но превращался под руководством режиссера-актера Ф. Кайслера в некую мистическую молельню. Деятельность Германского рабочего театрального союза была парализована и, по характеристике Артура Пика, «правление союза состояло из старых махровых социал-демократов, единственная работа которых заключалась в сборе членских взносов и регистрации новых местных групп». Интеллигентские театры «новых исканий» находились во власти упадочных, идеалистических, «экспрессионистских» настроений.

В этот момент Э. Пискатор выступает с попыткой организовать революционные рабочие массы на поддержку нового начинания — «Пролетарского театра». В опубликованном воззвании инициативная группа призывала к совместным усилиям все рабочие организации, «стоящие на почве диктатуры пролетариата» (сентябрь 1920 г.). Программа нового театра была сформулирована Э. Пискатором (в октябре 1920 г.). Она пыталась поставить театр на службу революционному пролетарскому движению, стремясь подчинить его политической борьбе рабочего класса и отгородить деятельность нового начинания от «неоромантических, экспрессионистских и т. п. стилевых устремлений и проблем, вытекающих из индивидуально-анархических запросов буржуазного художника». Основные задачи «Пролетарского театра» намечались в следующих тезисах: «простота выражения и построения, ясное, устремленное к единой цели воздействие на рабочего зрителя. Подчинение всякого художественного намерения революционной цели: сознательное подчеркивание и пропаганда идеи классовой борьбы. «Пролетарский театр» хочет служить революционному движению и поэтому берет на себя обязательства по отношению к революционным рабочим. Выбран-

ное из их среды правление должно обеспечить осуществление культурных и пропагандистских задач».

Ставя перед «Пролетарским театром» такие цели, Э. Пискатор останавливается в своей программе на целом ряде подробностей театрально-художественного порядка, освещая вопросы репертуара, актерской игры и воздействия на зрителя в свете подчинения отдельных элементов театра намеченной политической задаче. Для осуществления ее он утверждает возможность, в случае надобности, изменять текст намеченных к постановке пьес — «вводить сокращения, усиление некоторых мест, при случае добавлять пролог или эпилог». Неприкосновенность авторского текста драматурга отрицается: «таким путем — говорится в программе, — большая часть мировой литературы может быть поставлена на службу революционному пролетарскому делу, а мировая история может быть использована для политической пропаганды идеи классовой борьбы». От автора новых пьес Пискатор требует подчинения прежней «автократической личности» поэта интересам рабочей массы, настаивает на «ясности и доступности» его работы для неискушенного зрителя и подсказывает ему в качестве образца пример политического вождя, «умеющего истолковать и предугадать силы и тенденции развития масс».

Новое понимание исполняемой роли устанавливается и для актера. Последний не должен, как прежде, «стоять над ролью» в безразличном к ней отношении или «растворяться» в ней, отбрасывая «сознательную волю». Напротив, актер должен «подчинить каждую роль, каждое слово, каждое движение выражению пролетарской, коммунистической идеи», потому что таким образом достигается воздействие на зрителей, в особенности на политически колеблющихся или безразличных, а также на тех, кто еще не осознал, что «буржуазное искусство и характер «наслаждения» им не могут быть перенесены в пролетарское государство» (ср. пролеткультовское отрицание культурного наследия). Профессиональное искусство актеров буржуазного театра на этой стадии отрицается Пискатором принципиально. Театр должен был работать, опираясь исключительно на силы, взятые из рабочей среды. Отрицалась и профессионализация исполнителя-пролетария. В коллективной работе театра зрителю отводилось «столь же большая роль, как и театру».

Программа «Пролетарского театра» Э. Пискатора стремилась выдвинуть на первый план пропагандистскую роль искусства, подчиненного классовой борьбе пролетариата. Главной задачей новый театр провозглашал «пропаганду и углубление коммунисти-

ческой мысли». Этой основной идее должны были подчиниться все элементы театра.

Применительно к условиям капиталистического окружения и первых шагов на путях становления революционного театра, подчеркивание агитационно-пропагандистских задач как самых главных для театра революционного пролетариата на данном, первичном этапе его развития — несомненно приобретет весьма существенное значение. Опираясь на исполнителей-рабочих (с частичным привлечением профактеров), Пискатор смог выйти со своим театром в рабочие районы, приблизиться к рабочим организациям. В этом неоспоримая его заслуга.

Но в начинании, созданном Э. Пискатором, задачи революционного театра не были осознаны с необходимой проницательной ясностью и методологической четкостью. Это видно как из приведенной нами программы, так и из практической деятельности нового начинания. Программа пытается взять курс на критическую переработку приемлемых для рабочего театра пьес, взятых из репертуара буржуазного театра, но при этом, развивая принципы, применявшиеся и у нас в театре Пролеткульта, находится под явным воздействием богдановско-пролеткультовской идеи о пролетарской культуре. Механистически истолковываемое требование переделки и приспособления пьес, которые «таким путем (!?) могут быть поставлены на службу пролетарскому делу», отрицание культурного наследия прошлого, отказ от профессионализма как следствие этого отрицания, утверждение будто «революционное искусство может выйти только из среды революционных рабочих», — все это является отзвуком богдановщины, ее «лабораторного» способа создания пролеткультуры, решительно осужденного Лениным.

Отсюда вытекал отрыв от массовой революционной практики пролетариата, отсутствие ставки на близость театра к текущей жизни рабочего, на установление тесной связи с конкретными задачами данной политической ситуации.

Из пяти постановок, осуществленных театром, только одна может быть названа действительно живым, быстрым и актуальным откликом на политическую ситуацию 1920 г. Это была коллективно сочиненная инсценировка «День России», освещавшая политическую проблему чрезвычайной важности, в виду травли советской республики со стороны социал-демократического большинства и колеблющихся позиций «независимых» социал-демократов. Инсценировка агитировала за немедленную, реальную поддержку советской республики, за активную соли-

дарность с РСФСР, за неотложность борьбы с мировым капиталом, грозившим задушить пролетарскую революцию. Этой постановкой «Пролетарский театр» Пискатора, несомненно, отгораживался от буржуазной сцены, от мнимо-рабочего «Народного театра» и от ряда предшествующих попыток интеллигенции создать пролетарскую сцену.

Однако остальные пьесы не преодолевали влияния «экспрессионизма», хотя теоретически Пискатор и отмежевывался от него. Черты мелкобуржуазной революционности, абстрактного понимания революции, пережитки индивидуалистических тенденций засоряли репертуар театра, что признает в настоящее время и сам Пискатор.

В репертуаре театра — пьеса Франца Юнга «Ди канакер», ставящая тему о противоречиях личности и коллектива не в образном раскрытии ее, не в действии, а в отвлеченных рассуждениях двух философов, из которых один (защитник личности) оказывается социал-реформистом Г. Уэлсом, а другой (защитник пролетарского коллективизма) — Лениным. Ф. Юнг, в первый период своей литературной деятельности (до 1918 г.) изображавший мятущихся, оторванных от общества людей, стоявший на позициях «аполитичного эстетства», после 1918 г. становится коммунистом, но трагический показ страдания отдельных личностей, отвергаемых коллективом, продолжает оставаться для него, не изживающего до конца свой индивидуализм, ведущей проблемой. Отсюда понятен и отход его от компартии, оформившийся позднее.

Пьесы К. Витфогеля, примкнувшего во время революции к компартии, также полны схематизированных сцен, «где революция дана как авантюра идеологически путанных интеллигентов» (Пискатор ставит его пьесу «Калека»). Наконец, «Принц Гаген» Э. Синклера весьма далеко уводит от правильного понимания целей пролетарской революции. Таков репертуар «Пролетарского театра» Э. Пискатора, носивший печать глубоко противоречивых колебаний и неустойчивости.

Лучшей постановкой театра является пьеса Горького «Враги», отстаивающая тактику непримиримой борьбы с капитализмом. Но огромное значение творчества Горького для пролетарской литературы не было осознано полностью, и всяческие «экспрессионистские» веяния стояли еще на пути, затрудняя выбор правильной дороги.

Э. Пискатор пытается продолжать дело в 1923/24 г., опираясь на зрительский актив в 4 — 5 тыс. человек, накопленный

«Пролетарским театром». Он ставит в помещении Центрального театра Берлина пьесы Горького («Мещане»), Р. Роллана («Настанет время»), Толстого («Власть тьмы»), пытаясь создать театр актерского коллектива, отличный от обычного типа коммерческого театра, и провести репертуар, более близкий пролетариату. В постановочном плане он опирается на натуралистические приемы инсценировки, «стремясь к наивозможно большему правдоподобию в декоративном оформлении и в актерском исполнении». Но материальная база театра рушится в связи с инфляцией, и помещение переходит в руки ловких дельцов-антрепренеров братьев Роттер, проводящих в это время спекулятивную скупку театральных зданий для доходных постановок оперетт.

ОДЕРЖАВ ПОБЕДУ над рабочим классом, германская буржуазия собирает свои силы под знаменем реакции. Принимая план Дауеса, возлагая все издержки капиталистической стабилизации и рационализации на рабочий класс, буржуазия уничтожает остатки социально-политических завоеваний ноябрьской революции. Образование чисто буржуазного правительства Лютера, разрыв с коалиционной политикой по отношению к социал-демократии намечает тенденцию развития к открытой диктатуре буржуазии. В гинденбурговской Германии, возникшей на развалинах Веймарской коалиции, приходит конец социал-демократии как правительственной партии. По внешней видимости социал-демократия оказывается оппозиционной партией, но по существу она содействует процессу укрепления буржуазной власти, продолжает играть роль «дымовой завесы между рабочим классом и реакционным правительством тяжелого промышленного капитала».

В этой обстановке социал-демократии нужно было казаться партией, защищающей интересы рабочих. Новая «оппозиционная» тактика социал-демократии находит свое отражение и в театральной политике «Народного театра» — в ее частичном, весьма относительном «полевении». Делаются попытки соприкоснуться с современностью, отдается известная дань левым революционным театральным течениям, допускаются постановки, имеющие видимость революционных. Но как только политическая ситуация начинает изменяться, как только издали намечается образование социал-демократического правительства Мюллера (1928), театральная политика социал-демократии снова поворачивается вправо. Когда «революционность» допущенных в театре постановок переходит положенные соглашательской тактикой пределы, тотчас же принимаются меры обуздания и вводится защита «суверенного», «нейтрального» искусства.

В этих условиях и в этих пределах должна была разверты-

ваться деятельность Э. Пискатора в «Народном театре» (1924—1927), куда его пригласили в качестве режиссера, оставив художественное руководство театром за другим лицом (Ф. Голль). Свои замыслы Э. Пискатору приходится проводить здесь до известной степени контрабандой, вопреки руководящей, основной линии театра, соблюдавшего «нейтралитет» в искусстве.

За три года своей деятельности на сцене «Народного театра» Э. Пискатор поставил серию пьес, из которых самые главные — «Знамена» и «Ураган» Альфонса Пакэ, «Парус на горизонте» Р. Леонхардта и «Пьяный корабль» реформистского поэта Пауля Цеха.

Различные проблемы, выдвинутые революцией, затрагивались в названных пьесах, но трактовка революционной тематики искажалась их авторами через выдвижение на первый план «человеческих» мотивов. Индивидуально-психологическими, анархическими тенденциями, сумбурной романтикой мятущейся личности затушевывалась в драмах общественно-социальная проблема, подменяемая раскрытием утонченной психологии страдающего поэта, вопросов любви и пола или оторванной от действительности романтикой «сильного человека» — вождя воображаемых масс и одновременно страстного любовника.

«Знамена» А. Пакэ (написанные до мировой войны) рисовали стачку 1886 г. в Чикаго и процесс американских анархистов, кончившийся казнью 6 рабочих, поднимали тему о борьбе труда и капитала и о классовом характере буржуазного суда. Но драматическая обрисовка классовой борьбы перебивается индивидуалистическим лиризмом, изложение ведется через схематичные образы рабочих. Зато темы любовно-лирические расцветают: прекрасная «женщина из общества» умоляет любимого ею человека, — осужденного на смерть вождя рабочих, — полюбить ее, но он отвергает ее и т. п.

Другая пьеса того же автора — «Ураган» («Штурмфлут») — особенно наглядно показывает индивидуально-психологическую, анархическую трактовку революционной темы, искажающую революционную действительность до неузнаваемости.

Не многим лучше драма Р. Леонхардта «Парус на горизонте»: женщина, жена пропавшего капитана русского корабля, становится капитаном. Несмотря на пролетарскую дисциплину, команда парусника не может побороть в себе чувственного влечения к единственной женщине на корабле во время долгого плавания. Эта борьба между волей коллектива и чувственными влечениями отдельных лиц и является предметом драматической обрисов-

ки. Возникший конфликт разрешается победой дисциплины и воли коллектива.

Пьеса Пауля Цеха «Пьяный корабль» показывала на фоне войны 1870 г., Третьей французской республики и Парижской коммуны — мятежные переживания поэта Артура Рэмбо, покидающего Париж ради Африки. Не выходя за пределы индивидуалистической драмы, автор дает в лирическом раскрытии слабое освещение анархистских настроений своего главного героя-поэта. Таков был «революционный» репертуар, над которым пришлось работать Э. Пискатору в «Народном театре».

Истолкование этих пьес средствами театра Э. Пискатор направляет на *публицистическое* заострение спектакля, на установку связи с социально-политической современностью, на агитационные моменты, выделявшие и подчеркивавшие революционную направленность режиссерского замысла, где только представлялась возможность подняться *над* текстом и дать поучение, хотя бы и в форме *обнаженной* тенденции.

В прологе к драме «Знамена», характеризующем отдельных вождей рабочих, магнатов треста, полицейских и других участников американского процесса анархистов, Пискатор вводит световые картины с фотографиями действующих лиц, включает в спектакль титры, появляющиеся на экране между отдельными сценами и устанавливающие связь между эпизодами. Слева и справа от сцены стоят экраны; проецируемые на них надписи сопровождают действие объяснительным общественно-политическим комментарием, направляющим внимание зрителя (ср. постановку «Д. Е.» в театре Мейерхольда).

В «Урагане» вводятся кино-кадры публицистического содержания, специально заснятые для данной постановки. Этим путем Пискатор пытается перевести субъективно-фантастические, по существу класово-враждебные измышления автора *по поводу* Октябрьской революции — в показ конкретных революционных явлений в соответствии с действительностью.

По существу он пытается за короткий срок репетиций переработать пьесу, требуя от автора все новых и новых кусков текста вплоть до дня премьеры. «Я был захвачен, — говорит Э. Пискатор, — событиями подлинной русской революции, осознавал все политические и социальные связи и скрещения — и должен был ставить пьесу, в которой все это распылялось в разные стороны, смешивалось в путанной, неясной, бледной, извращенной форме». Куски кино-картин должны были переключать чисто личные события пьесы в общественно-политиче-

ский план (например, через показ приближения судов военного флота в момент, когда восставшие ожидают присоединения к революции моряков других стран). Кино-кадрам придавался, таким образом, драматургический, социально-политический смысл.

Так как здесь идет речь о выправлении идеологически чуждых, шатких и путанных пьес средствами режиссера, стремящегося стать на точку зрения классовой борьбы, которую авторы смазывали или искажали, то такой метод публицистической обработки текста мог считаться допустимым тактическим ходом на сцене социал-демократического театра, но он все же таил в себе глубочайшую противоречивость.

Э. Пискатор изобретательно находит новые средства для выявления своего режиссерского замысла. Он вводит проецированные декорации с карикатурами Г. Гросса для раскрытия социально-политических событий при обрисовке буржуазной французской республики (в пьесе «Пьяный корабль»). Он добивается технически совершенных эффектов при введении кино-кадров в драматический спектакль и дает своеобразное истолкование драмы Эм. Велька «Буря над Готландом», связывая ее через кино-картины с революционной борьбой современного пролетариата, в то время как автор говорит лишь о событиях позднего средневековья.

В образе средневекового революционера он дает ясный намек на Ленина, а затем показывает серию кино-картин, дополняющих пьесу боевым раскрытием поступательного шествия социальных революций.

Ленин на кино-экране, ведущий пролетарскую революцию к торжеству над капитализмом XX в., — такое истолкование исторической пьесы при всей своей методологической шаткости, все-же производило громадное впечатление на зрителей.

Но оно же и послужило причиной разрыва с «Народным театром», вызвало раскол в его среде, дав повод к широкому публичному обсуждению на митингах и на страницах театральной прессы проблемы политически заостренного театра, от которого открещивались социал-демократические вожди и который поддерживала пролетарская молодежь и радикальная художественная интеллигенция. «Нейтралитет искусства» был нарушен, театр выступил как оружие в борьбе рабочего класса, и под этим лозунгом пошла за Э. Пискатором наиболее передовая, молодежная часть зрительских организаций «Народного театра».

В числе постановок Э. Пискатора на сцене «Народного театра» имеется и попытка дать современное истолкование пьесы М. Горького «На дне». Он пытается сблизить изображение людей городской ночлежки с темой о безработных, ставшей к этому времени актуальной для Германии Гинденбурга. В начале пьесы Пискатор рисует пробуждение большого города, звонки трамваев, храп безработных, ночующих на улице, и только после этого сценического пролога над сценой повисает крыша дома, сводящая картину капиталистического города до пределов комнаты ночлежного дома (при начале действия). В другом месте он дает шум свалки, но не простой драки на дворе, а грохот восстания целого квартала, революционного подъема массы. Таким путем Пискатор стремится провести сценическое воплощение своей излюбленной идеи — поднять душевные страдания отдельной личности до широкого социального обобщения, типичного для современности.

В ту же пору Э. Пискатор проводит в Государственном драматическом театре Берлина постановку «Разбойников» Шиллера в плане «осовременивания» классика, чем вызывает запрос националистов в прусском ландтаге, сопровождавшийся требованием прекратить «кощунственное издевательство над национальными святынями».

Пискатор развенчивает романтика-революционера, индивидуалиста Карла Моора: он хочет проверить, «не является ли Карл Моор романтическим глупцом», а шайка разбойников, окружающая его, — «только разбойниками в полном смысле слова, хотя бы и изображенная со всей утонченностью поэтического вымысла». Изменяя текст, Пискатор выдвигает на первый план второстепенный персонаж драмы Шиллера — Шпигельберга и делает его «носителем нашего тяжелого социального положения, устанавливающим связь между сегодняшним и вчерашним днем». В противовес Карлу Моору — революционеру из личных побуждений, Шпигельберг обрисовывался как персонаж, разоблачающий шиллеровский пафос, шаткость и зыбкость ее идеалистической революционности. Пискатор как бы объявлял, что «для пролетариата Шиллер умер сто лет назад», хотя для современной буржуазии Шиллер еще «слишком революционен».

Постановка «Разбойников» (1926 г.) вызвала не меньше споров в Берлине, чем в свое время «Лес» Островского в истолковании В. Мейерхольда (1924 г.) у нас. Критик Герберт Иеринг поддерживал переделку классика в своей брошюре, критик Б. Ди-

больд требовал «запрещения представлять классиков в течение 5 лет — тогда снова возникает страстное стремление к классикам». Реакционная пресса открыто травила Э. Пискатора и кричала о превращении «Разбойников» Шиллера в «коммунистическую кино-драму». После постановки «Бури над Готландом» эта травля еще более усилилась, приняв совершенно разнузданные формы.

Деятельность Э. Пискатора в «Народном театре» являла собой противоречивый образец творческой работы режиссуры. Он сумел объединить вокруг себя лучшие, передовые силы актерского состава и вовлечь их в процесс общественно-политической перестройки театра (группа актеров осталась на стороне Пискатора и после разрыва его с «Народным театром»).

Художественно-политическое значение работы Пискатора, проведенной им здесь, — несомненно. Но в то же время его деятельность носит глубоко противоречивый характер. Он пытается создать социально-политическую направленность постановки средствами режиссерского истолкования, стремится вывести пьесу на путь широкого общественно-политического воздействия, выправить замкнуто индивидуалистический, субъективистский, идеологически чуждый остов драмы, поручаемый ему для постановки. Частично это удается ему. Результаты его работы ощутимы вполне реально хотя бы в той дискуссии, которая сопровождала его работу в прессе, в том движении, которое привело к отчетливому столкновению враждебных классовых сил на театральном фронте. Но вместе с тем необходимо со всей ясностью указать на те ограничения, которые накладывал на работу Пискатора самый факт постановки идейно несостоятельных пьес. Он работал даже не над пьесой-полуфабрикатом, а сплошь и рядом над идеологическим неприемлемым, враждебным идеологии пролетариата драматическим материалом. «Выправить» его можно было только в отдельных эпизодах, в отдельных поправках и вставках путем механического вторжения режиссерской воли в идейную ткань пьесы. Глубоко характерно, что именно кино-картины, вводимые Пискатором в постановку, являлись главным средством политической актуализации пьес. Включая кино-картины в театральный спектакль, передавая им главную публицистическую функцию, Пискатор проявил громадную изобретательность и талантливость, но все же факт механического внедрения революционных идей, раскрывавших идеи пролетарской революции, в идеологически инородное тело пьесы оставался непреодоленным.

На сцене не раскрывались образы многогранной революционной действительности, а инородные, индивидуалистические и идеалистические образы пьес «расширялись», «переключались» в схематичные обобщения социально-политического порядка. В данных условиях, поскольку Э. Пискатору приходилось работать над пьесами, «приемлемыми» для социал-демократического руководства театра, вводя в постановки «неприемлемые» коммунистические идеи, — тактика Э. Пискатора была допустима. Но, поскольку эта тактика принимала характер творческого метода, утверждалась и обобщалась теоретически как метод «политического театра» вообще, постольку здесь мы находим корни серьезнейших механистических ошибок Э. Пискатора, о которых пойдет речь ниже.

Связь с революционной практикой классовой борьбы руководимого компартией пролетариата приближает Э. Пискатора к задачам массового рабочего театра. За период 1924 — 1927 гг. Э. Пискатор сформировался как мастер профессионального театра, приобрел известность крупного режиссера. Но связи с самодеятельным рабочим театром им не порываются. К этому же времени относятся его революционные инсценировки, проводимые им на вечерах Межрабпома, опыт создания пролетарского политического обозрения, массовые инсценировки, проведенные силами рабочих в театре-цирке, и т. п.

Выборы в рейхстаг 1924 г. подсказывают необходимость усилить агитацию театральными средствами, бросить в рабочие районы яркую агит-инсценировку, разоблачающую буржуазию и социал-демократию. Выполняя задание компартии, Э. Пискатор ставит в районных залах предвыборных собраний политическое «обозрение», для которого он мобилизует выразительные средства малых сценических жанров, используя песенки, акробатику, кино, статистические плакаты и речи политических ораторов. Все это — для сатирического осмеяния врагов рабочего класса и плакатного истолкования лозунгов компартии. Буржуазному «ревю» он противопоставляет политически-актуальное «пролетарское обозрение», идущее с громадным успехом в рабочих районах. Про эту постановку «Роте Фане» писало: «воздействие сцен на взволнованных и страстных зрителей — беспримерно. Такой сочувствующей, даже участвующей в игре массы нет ни в одном другом театре». Эти постановки Э. Пискатора способствовали укреплению работ агитпропгрупп, т. е. самодеятельного рабочего театра, который незадолго до того стал развиваться в Берлине в политически актуальном направлении.

Для съезда компартии в 1925 г. Э. Пискатор проводит массовую инсценировку «Вопреки всему», ставя ее в громадном помещении театра Рейнгардта, переделанном из цирка Шумана. Сотни рабочих репетируют по ночам представление, ярко бичующее социал-демократию, ее отношение к войне, сотрудничество с буржуазией, предательство рабочего класса. Давая исторический обзор политических событий от мировой войны до современности, показывая то, чему были свидетелями все зрители, инсценировка устанавливала теснейшую связь со зрительным залом, на этот раз заполненным только рабочими организациями. Представление строилось как монтаж документов, подлинных политических речей, статей, листовок-воззваний, фотографий и кино-кадров, показывающих подлинные эпизоды империалистической войны и пролетарской революции. Актерская игра чередовалась с кино-картинами, и впечатление от этой «документальной драмы» было чрезвычайно сильно. «Инсценировка «Вопреки всему», — говорит Артур Пик, — показала новые пути развития», но он добавляет, что она «оказалась в материальном отношении не по средствам, да и техника постановки была слишком громоздка для того, чтобы ее можно было использовать в берлинских районах». Но именно к большой форме технически совершенного, политически актуального театра устремлялась мысль Э. Пискатора, приступившего в это время к организации собственного театра.

ОТКРЫТИЕ «ТЕАТРА ПИСКАТОРА» в центре Берлина (в 1927 г.) явилось событием большого общественного значения.

Несмотря на все ошибки, допущенные Э. Пискатором, несмотря на понесенное им поражение, его театр заслуживает внимания, так как в послевоенной Германии это был первый профессиональный театр крупного масштаба, открыто ставивший себе цели революционной классовой борьбы, рассматривавший себя стоящим на передовых позициях рабочего движения. Таким рассматривала его и буржуазная критика, травившая его за «большевизм», и буржуазная юстиция, налагавшая на театр непосильные штрафы, и художественная интеллигенция, по поводу каждой постановки Э. Пискатора горячо спорившая на тему о политике в искусстве.

Вполне понятно, что в условиях капиталистического Запада нельзя сейчас создать большого пролетарского театра. Построение его возможно только после завоевания пролетариатом власти, в условиях пролетарской диктатуры. Но как бы ни ограничены были возможности, все же нельзя утверждать, что само начинание Э. Пискатора было неправильным. Напротив, следует подчеркнуть необходимость использования всех возможностей завоевания новых позиций для пролетарского искусства на Западе, хотя бы шаги, сделанные в данном направлении, и оказывались шаткими, а в сравнении с подлинными перспективами пролетарского театра — весьма малыми.

Свой театр Пискатор основал не в рабочем районе, а в одном из аристократических кварталов Берлина (Ноллендорфплац, Шарлоттенбург). Театр этот финансировался капиталистом-меценатом, ссужавшим сотни тысяч марок на оборудование дорого стоящего «предприятия», которому предстояло выдержать борьбу с коммерческими, трестированными театрами Берлина. Эти обстоятельства сразу же привели к возникновению оппозиции среди группы, поддерживавшей Пискатора. Возглавляемая А. Го-

личером оппозиция ушла от Пискатора, не веря, что в таких условиях можно будет создать революционный театр. Опасения — вполне справедливые. Но Пискатор пошел в бой, потерпел поражение в первый раз, затем во второй, все же накапливая известный опыт, который безусловно пригодится для дальнейшего становления революционного театра.

Три крупных постановки «Театра Пискатора» должны быть отмечены как стоявшие в центре споров: «Гопля! мы живем» Э. Толлера, «Распутин» (переделанный по «Заговору императрицы» А. Толстого и П. Щеголева) и «Похождения бравого солдата Швейка» (по роману Хашека). Если до сих пор Э. Пискатор испытывал на себе влияние советского театра, то названные постановки показывают уже заметное обратное влияние, которое можно проследить на работах советских режиссеров и художников (С. Радлова, В. Федорова, художника М. Левина и др.). В свою очередь Э. Пискатор использовал в этих спектаклях ряд приемов, введенных у нас В. Мейерхольдом.

«Гопля! мы живем» Э. Толлера известно у нас по постановке московского Театра революции (реж. В. Федоров).

Образ революционера Карла Томаса, страдающего от «штиля», живущего волнениями «шторма», не находящего себе места в новых формах классовой борьбы, сложившихся в период временной и мнимой «стабилизации» и «успокоения» капиталистической Германии, прозвучал фальшиво на немецкой сцене. Карл Томас — это фантаст, обуреваемый революционными пароксизмами, неспособный преодолеть мелкобуржуазный анархо-индивидуализм (типичная черта творчества Э. Толлера). Пессимистический финал пьесы, отмеченный неверием в силы рабочего класса, разочарованностью и «экспрессионистским» отчаянием, подвергался в театре Пискатора многократному обсуждению. Но тем не менее Карл Томас кончил жизнь самоубийством, впадая в припадок отчаяния, пугаясь трудностей, встающих перед пролетариатом на новых этапах его борьбы с буржуазией. Такая трактовка образа революционера дезориентировала рабочий класс, ослабляла его борьбу, толкала на ложное понимание революционной действительности.

Но другие стороны пьесы выдвигались на немецкой сцене в публицистически заостренной трактовке Э. Пискатора как существенные моменты, срывавшие маски с господствующего класса и с социал-фашизма как агентуры буржуазии. Реформистский министр социал-демократ Кильман, забывший о всяких проявлениях революционной борьбы, кутящий в ресторане с контрре-

волюционной белогвардейщиной, граф-фашист, промышленный магнат, сумасбродный провинциал-помещик, — все это било по классовому врагу.

Э. Пискатор окружил пьесу кино-репортажем (3000 метров пленки было заснято специально для этой постановки), монтируя кино-картины не только вперемежку с театральным действием, но и одновременно с ним (проекция на сетку, стоящую на месте переднего занавеса и на ряд экранов, помещенных на сцене, на разной высоте). Кино-монтаж создавал нечто вроде обозрения важнейших событий со времени мировой войны. «Год за годом отбивают часы времени,— пишет критик.— Словно в пыхтящем паровозе, мы громыхаем по развалинам событий. В ослепляющих контрастах они мелькают вдоль полотна. Под аккомпанемент подхлестывающей музыки Майзеля, автора музыки к «Потемкину», мы видим безумие инфляции, голодные хвосты у магазинов и голые ножки балерин в мюзик-холлах. Инвалид простирает свою иссохшую руку, дуло пушки вздымается, извергает огонь — и человек проваливается во тьму. Автогонки, погоня за рекордами — и тут же беженцы из Марокко и Сирии, показывающие свои страдальческие лица. Борьба на Руре, выборная кампания, схватки боксеров, подкрадывающиеся танки, джаз-банд. Два раза на экране Ленин, и два раза публика прерывает немую речь экрана аплодисментами. Конец пьесы потрясает. Товарищи опять в тюрьме. До них доходит весть, что настоящий убийца министра схвачен. Они скоро будут на свободе. Лихорадочно весть эта передается из камеры в камеру перестукиванием, причем выстукиваемые слова появляются на невидимом экране, пробираются из камеры в камеру, резко, протяжно, горестно как зов о помощи. Но Карл Томас не отвечает. . . Карл Томас мертв».

Постановка «Гопля! мы живем» вызвала бурный отклик в прессе, подняла оживленную дискуссию о роли и значении политически-активизированного театра. В этой полемике необходимо отметить одну характерную черту. Рядом с травлей Э. Пискатора за политическую тенденцию у буржуазной прессы появилось стремление отразить политический удар, направленный на буржуазию, путем подчеркнуто *эстетического* восприятия спектакля. «Взятая в среднем разрезе,— говорит Э. Пискатор,—буржуазная пресса отнеслась к начинанию с благожелательным признанием,— правда, с сильным подчеркиванием художественной оценки, иногда соединявшейся с попыткой отвести меня и театр в сторону от политики».

Следующая постановка носила название «Распутин, Романовы, война и народ». В основе лежала пьеса «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева, которую Пискатор подвергает переработке, включая в нее 19 новых сцен. В этих добавленных сценах раскрывался известный исторический фон, освещавший гибель царизма и доказывавший неизбежность победы социальной революции. Сцены военные и политические чередовались со сценами, показывавшими экономичскую основу событий мировой войны, и уступали затем свое место раскрытию нарастания революциионного движения и победы Октябрьской революции.

«Царь, царица, их министры и генералы, Пуришкевич, Керенский и пр. проходят перед зрителем в качестве фигур, достойных быть украшением паноптикума, — писал критик. — Весь первый акт, сам по себе очень захватывающий многообразием и пестротой драматических сцен, все же служит лишь преддверием к апофеозу революционного выступления и победы большевиков. Революционный гимн, пение «Интернационала», сцена смешивается с публикой, театр превращается в арену революционной манифестации... На этот раз вращающаяся сцена представляет громадный шар, своего рода глобус, из которого приоткрываются отдельные сегменты, образующие то или иное помещение или ниши. Поразительно интересна сцена с тремя отдельными нишами, в которых находятся три императора: Николай, Вильгельм и Франц Иосиф. Каждый по очереди оправдывает себя, что-де не он виновен в войне, и каждый молит своего бога о ниспослании побед. Чрезвычайно интересен и революционный митинг с участием Ленина, включенный Пискатором в пьесу. Сцена превращается в революционную трибуну...»

Свой замысел режиссер определял — и это весьма характерно для Пискатора в данный период его деятельности — как «расширение мелкой судьбы Распутина до обобщенного обозрения, раскрывающего судьбу всей Европы», — отсюда и план конструкции, показывавшей шар-глобус для раскрытия мировой драмы: гибели царизма и торжества пролетарской революции. Кино-монтаж и здесь является основным подсобным средством для показа мировых событий.

Постановка «Распутина» сопровождалась двумя характерными эпизодами. В последний момент перед премьерой исполнитель роли Вильгельма отказался от участия в спектакле, так как экс-кайзер заявил протест против изображения его на сцене и его адвокат грозил театру судом за «выведение на сцену лиц без их согласия». Затем заявился другой персонаж, знаменитый мо-

шенник-аферист Дмитрий Рубинштейн, который запротестовал против «компрометирующего его репутацию» изображения его на сцене и добился от германского суда запрета под угрозой штрафа в 10 тыс. марок. Пришлось в спешном порядке заменять на афише имя Рубинштейна на Оренштейна, но портретное сходство актера с оригиналом осталось нетронутым. Когда появилось запрещение выводить экс-кайзера на сцену, то на следующем представлении вместо Вильгельма выходил сотрудник театра, писатель Лео Лания, и зачитывал постановления суда. Судебный процесс, возникший в связи с этим, дал повод к разоблачению интриг монархистов и покровительствовавшего им республиканского суда.

Третья крупная постановка «Театра Пискатора» впервые инсценировала известный роман Ярослава Хашека «Похождения бравого солдата Швейка». Замысел постановщика шел по линии раскрытия «всего комплекса войны под прожектором сатиры и показа революционной силы юмора». Первоначальный план Пискатора намечал показ Швейка средствами *актерской* игры, а весь окружающий его мир военщины, бюрократической Австрии, милитаристов, чиновников, докторов и попов должен был предстать в полумарионетках, в марионеточных типах, в полукуклах, в кино-кадрах и в звуках громкоговорителя, т. е. в *механизованном* виде. От выполнения этого плана полностью Пискатор отказался, но основная линия разработки осталась. Известный художник-сатирик Георг Гросс был приглашен для создания гротескных кукол, мультипликационного фильма, бесчисленных масок для актеров. Так возникли рисунки Г. Гросса к «Швейку», вышедшие затем отдельным альбомом, подвергшиеся преследованию со стороны прокурора и приведшие к судебному процессу, разбиравшему «кощунственное оскорбление бога».

Швейка играл известный актер буржуазной комедии Макс Палленберг. «Похождения Швейка» нашли свое сценическое воплощение в серии эпизодов, изобличавших милитаризм и его ставленников, причем передвижения Швейка, который идет на фронт, но никак не может попасть туда, велись на движущемся тротуаре, а навстречу ему, на другом тротуаре, также двигавшемся, появлялись оста действия: лес, дом, кабак, площадь, вагон с солдатами (марионетками), арестанты (куклы), сцена с тюремным священником и т. п. Трюковой мультипликационный фильм соединялся с натуралистическими кино-кадрами. Рисунки Г. Гросса придавали фигурам военных врачей, офицеров, прокуроров облик современных персонажей, действующих в послевоенной Германии. «Таким образом пьеса продолжала борьбу

на политической арене сегодняшнего дня» — говорит Э. Пискатор, поясняя свою работу. По его замыслу пассивный «Швейк действовал тем, что он, не нападая и не отрицая, а, напротив, утверждая все существующее до конца, доводил авторитарные понятия церкви, государства, военщины до внутреннего разрушения». Подобная трактовка не выводила протест против войны из круга мелкобуржуазной радикальной оппозиционности, но все же по-своему направляла сатиру против накоплявшихся в «стабилизированной» Германии неоимпериалистических тенденций.

Менее удачно была проведена последняя постановка сезона — «Нефть» («Конъюнктура») соч. Л. Лания, пытавшаяся в комедийной форме поднять громадную по значению тему борьбы за нефть, создать комедию на тему о мировой экономике и глубочайших противоречиях капитализма в эпоху империализма. По поводу этой постановки «Роте Фане» писала: «Нет сомнения, что здесь выдвигается проблема в тысячу раз более значительная, в тысячу раз более актуальная, чем любовные страдания какой-нибудь прекрасной души, чем психологические вывихи лирических юношей или иные «человеческие проблемы», старательно обрабатываемые в буржуазной литературе... Все (в пьесе) имеет здоровую, кусающуюся остроту, которая, как соляная кислота, разъедает масляные фразы о мире и евангелии Лиги наций и разоблачает с гротескной силой мошенничество и злодейство капиталистической системы. Из этих элементов и в этой игре могло бы возникнуть нечто вроде остроумной политической карикатуры с оттенком оперетты или ревю, если бы... если бы тема: борьба за нефть, гигантский конфликт империализма, основа будущей мировой войны — не была бы столь всеобъемлюща и столь подавляюще велика и не взрывала бы, как только Лания и Пискатор к ней прикасаются, их попытки оформить ее».

Одновременно с работой над этими постановками Э. Пискатор руководил занятиями театральной студии, открытой при театре. Студии предстояло двигать дело по подготовке новых, молодых актерских кадров. Привлечение Э. Пискатором крупных актеров буржуазной сцены (Пауль Вегенер в «Распутине», Палленберг в «Швейке», Тилла Дюрье в «Конъюнктуре»), конечно, не могло разрешить вопроса об актере, мировоззрение которого совпадало бы с задачами революционного театра. Требовалось сформировать новые кадры, воспитать их на новой идейной платформе, провести систематическую учебу, идя по отличным от рутинной театральной педагогики путям. Студия при театре Э. Пи-

скатора провела четыре постановки (в том числе Э. Синклера «Поющие тюремные птицы» и Эриха Мюзама «Иуда»). Однако деятельность ее оборвалась в связи с начавшимися финансовыми затруднениями театра Пискатора, вскоре приведшими к полному банкротству и к ликвидации всего предприятия.

Целый ряд совокупно действовавших причин привел театр к банкротству. Высокие цены за аренду театрального помещения, непомерно большие расходы на сооружение технически сложных конструкций, неосторожное открытие второго театра-филиала в помещении Лессинг-театра, который был взят в аренду с целью найти материальную поддержку для главной сцены, а в действительности поглощал последние остатки средств,— все это далеко превосходило те сборы, на которые мог опереться театр Пискатора, выпуская абонементы, привлекая зрительские организации «особых отделений» «Народного театра» или продавая билеты в кассе. На первых порах буржуазный зритель покупал дорогие места, партер заполнялся «шикарной» публикой во фраках и смокингах. Но когда новый театр, из которого буржуа сделал для себя очередную «сенсацию», перестал быть для него «последней новинкой дня», буржуа покинул этот театр столь же внезапно, как он и пришел к нему. Зрительские организации социал-демократической молодежи (насчитывавшие до 16 тыс. чел.), естественно, не могли поддержать непомерно разросшийся театральный бюджет. Для более радикальных и революционных слоев рабочей массы театр был недоступен по своим ценам, дешевые же и бесплатные билеты могли раздаваться театром только в ограниченном количестве.

Развернувшись как большое «предприятие», театр Пискатора вынужден был включиться в коммерческую систему берлинских театров, гибельную для всякого художественно свежего начинания, а тем более для театра, ставившего себе революционные цели. Когда буржуазия убедилась, что Пискатора не переманишь расхваливанием его мастерства и перспективами стать «знаменитостью» внутри буржуазного театра, она придушила его театр, давя на него судебными процессами, предъявлением долговых обязательств и травлей в печати.

Пискатор не учел в надлежащей мере полученного урока, не сделал из накопленного опыта надлежащих выводов. Через год после краха первого своего театра он вторично открыл театр,— опять в центре города, снова с помощью денежных средств буржуазных меценатов-дельцов, снова устремляясь к сложным сценическим построениям. На этот раз крушение последовало быст-

рее. Общественная обстановка сильно изменилась с осени 1927 г. к осени 1929 г., когда начал работать второй «Театр Пискатора». Буржуазия переходила в наступление, запрещая союз «Красных фронтовиков» и покровительствуя формированию националистских фашистских организаций. Буржуазный театр включался в это наступление, осваивая современную тематику, затрагивая социальные проблемы и поворачивая их освещение в пользу господствующего класса, заостряя их против пролетариата. Театр, в политических заостренных формах откликающийся на современность, не был уже сенсационной новинкой, как при первом выступлении «Театра Пискатора».

Первая же постановка Пискатора — «Купец из Берлина» (молодого драматурга Вальтера Меринга) — вызвала бешеный вопль и дикую травлю со стороны реакционной воинствующей прессы, без стеснения призывавшей к разгрому Пискатора. Но на этот раз критика раздавалась не только справа: ряд крупных ошибок, допущенных в пьесе, рисовавшей годы инфляции и игнорировавшей активную роль пролетариата в борьбе с инфляционной политикой буржуазии, остались не исправленными театром, так что коммунистическая критика не только не поддержала постановки, но и подвергла ее решительному осуждению.

Иначе, более одобрительно она отнеслась к следующей работе театра — к инсценировке романа Пливьера «Кули кайзера», раскрывавшей бунт во флоте кайзерской Германии и казнь двух вождей революционеров. Сравнение с «Броненосцем Потемкиным», проводившееся критикой, говорило об успехе постановки. Пролетарский зритель в это время мог бы уже поддержать театр, если бы он находился в рабочем районе и еслибы он был ему доступен и полностью близок его интересам. Но «Театр Пискатора» был далеко, в буржуазном районе, страдал некритическим доверием к мелкобуржуазной драматургии, не умел перестроиться, выбраться из прежних ошибок и вплотную подойти к запросам рабочего зрителя в момент резкого обострения классовых противоречий. Вскоре «Роте Фане» пришлось сообщить, что директор театра «выбросил Пискатора на улицу». «Театр Пискатора» вторично потерпел крушение.

В это же время Э. Пискатор инсценирует на сцене театра Кенигсбергерштрассе пьесу К. Цукмейера «Соперники» (обработка американской пьесы Максвелля Андерсена и Л. Сталлингса). Пьеса рисовала жизнь американских солдат на передовых позициях во время мировой войны. В центре действия — американский сержант и американский капитан, соперничающие в любви к

французской девушке, любовниками которой они оба являются. Старик-француз, отец девушки, требует от сержанта, чтобы тот женился на его дочери. Соперники по любви, сержант и капитан, ссорящиеся между собой из-за девушки, становятся друзьями, как только им приходится выступить в поход.

Пискатор дал эффектную картину ночного обстрела окопов, еще более эффектную картину перехода американцев в наступление в финале пьесы, где солдаты шли по движущейся сцене прямо на публику, но формальное мастерство оказывало услугу империалистическим тенденциям пьесы, перебить которые средствами режиссерской обработки Э. Пискатора, разумеется, не удалось.

Эта новая ошибка, вместе с предшествовавшими промахами при постановке «Купца из Берлина», побудила «Союз пролетарских революционных писателей Германии», только что создавший свой орган «Ди Линкскурве» (в 1929 г.), выступить с решительной критикой. В резолюции «Союза пролетарских революционных писателей Германии» говорилось между прочим следующее: «Пролетарские и революционные писатели, в противоположность буржуазным, отстаивают преобладание содержания над формой. Они отвергают все литературные направления, которые полагают себя в высшей степени «революционными» лишь потому, что намерены опрокинуть или повернуть вверх ногами существующие ныне формы искусства. . . Пискатор, ставивший в начале бесспорно революционные произведения, в прошлом году отклонился, как нам кажется, от единственно приемлемого для нас пути. Свое необычайно быстро развившееся режиссерское дарование он расточал на пьесы, обладающие весьма малым, а под конец и совершенно отсутствующим революционным содержанием («Нефть» по Э. Синклеру и «Последний император» Блока). Этот разлад между формой и содержанием, это увлечение самой по себе пустой и оторвавшейся от своего скудного содержания формой, это преобладание постановочных элементов, которые становятся все более яркими по мере усиления их бессодержательности, этот взятый Пискатором курс, который допустим и даже обязателен для буржуазного искусства, — все это, вместе взятое, привело к тому, что Пискатор с помощью тех же режиссерских приемов, которые в его собственном жанре должны были говорить о его революционности, поставил на Кенигсгрецер-штрассе стопроцентную империалистическую пьесу «Соперники». При этом он даже не заметил, что он тем самым противопоставил своей теории искусства уничтожающую ее практику».

Резолюция заканчивается следующим обращением к Пискатору: «В полной мере воздавая должное результатам, достигнутым Пискатором в прошлом, мы выражаем надежду, что впредь он не будет итти по тому пути, на котором мы не можем выказать ему своего сочувствия».

Союз революционных пролетарских писателей правильно сигнализировал об опасностях, стоявших на творческом пути Э. Пискатора, своевременно указывая на его отклонение от задач пролетарского искусства.

Вместе с тем выступление союза говорило и о появлении нового крупного фактора в общественной жизни Германии — организационном оформлении *пролетарского сектора революционной литературы*, сплочении рядов пролетписателей в момент обострения классовой борьбы и усилении фашизации буржуазии. Рост пролетарской литературы Германии, далеко обогнавшей театр, указывал на ошибочность позиций Пискатора, односторонне опиравшегося на идеологически расплывчатую колеблющуюся драматургию попутчиков и возлагавшего преувеличенные надежды на корректирующую роль режиссерской трактовки той или иной пьесы, что на практике неизбежно вело в плен к формалистским ухищрениям.

Обособление режиссерских приемов Пискатора в самодовлеющие формальные эксперименты за счет идеологической цельности и значимости спектакля ставило пред ним проблему перестройки творческого метода в соответствии со всей остротой боевой политической обстановки, сложившейся в это время.

Но, прежде чем встать на новую творческую платформу, Э. Пискатор пытается теоретически обобщить проделанную им работу и выпускает (в 1929 г.) книгу «Политический театр», излагающую его взгляды на театр и рассказывающую о пройденных им ранее этапах.

ОБОЗРЕВАЯ деятельность Э. Пискатора за пять лет его режиссерской работы на сцене профессионального театра, сперва в «Народном театре», а затем в «Театре Пискатора», мы видим его последовательное устремление к большим формам театрального искусства, подчиненным политическим задачам освободительной борьбы пролетариата, причем это подчинение театра революционным целям проводится далеко не полностью, отмечается крайне противоречивыми чертами, беспрестанно обнаруживает следы шатаний и колебаний.

Кое-что объясняется здесь объективными условиями работы революционного театра в капиталистическом окружении, препятствиями материального порядка, классово враждебной обстановкой. Но и в пределах, ограниченных положением революционного театра внутри капиталистической страны, творческий путь Э. Пискатора мог бы развернуться иначе при условии более решительной борьбы с собственными ошибками, при наличии более строгой проверки своих художественно-идеологических позиций.

Теоретические взгляды Э. Пискатора отмечены глубокой внутренней противоречивостью. Он изложил свою теорию в 1929 г. в книге «Политический театр» («Дас политише Театер»), дав краткую историю своей работы и в то же время выступая с полемикой, защищаясь от неистовой травли реакционных кругов и возражая критике слева.

Вполне понятно, что в напряженной обстановке классовой борьбы книга вышла из рамок академического очерка, превратившись в обличительный документ, направленный против буржуазной театральной эстетики, против соглашательской политики социал-демократических вождей «Народного театра», против половинчатости работавших вместе с Пискатором случайных попутчиков и т. п. Это книга практика, стоящего на боевом посту, но она содержит целый ряд теоретических высказываний,

характеризующих не только работу Э. Пискатора, но и целое театральное течение, перекликающееся с практикой и теориями, которые выступали и у нас и ошибочность которых была вскрыта марксистской критикой лишь в недавнее время.

«Театр Пискатора» выпустил при своем открытии программу, в которой говорилось: «Этот театр основан не для того, чтобы заниматься политикой, но для того, чтобы освободить искусство от политики». На этом основании многие делали вывод, что Э. Пискатор — сторонник теории «искусства для искусства». Но в той же программе говорилось дальше, что «чистое искусство на почве современности невозможно». Пискатор позднее объяснял появление первой формулировки тем, что в ней искусство определялось с точки зрения такого искусства, «которое мыслимо только в бесклассовом обществе», т. е. что здесь был сделан далекий забег вперед и «цель была поставлена вместо пути к ней». Для того чтобы достичь этой цели, программа указывала, что «театр должен сам по себе начать борьбу против общества», т. е. стать политически-действенным.

Однако эта поправка не уничтожает путаницы, характеризующей вступительную программу. Пискатор рассматривает искусство как *самостоятельного* борца, не осознает его *подчиненной* роли в классовом обществе, отодвигает рабочий класс на место союзника искусства. Он разрывает частное от общего, и это сказывается и в других его высказываниях, так что промахи его вступительной программы не являются случайной оговоркой. Основная его ошибка в том, что он не рассматривает искусство как идеологию определенного класса. Так, например, он явно переоценивает роль профессионализма в театре, когда пытается разграничить актера-профессионала от исполнителя-рабочего: «ведь даже нельзя сказать, что пролетарий всегда может изображать персонаж пролетария правдоподобно. Но когда любителю приходится изображать персонаж из чуждой ему среды, то он неизбежно впадает в шарж, застревает в преувеличенно внешнем. Наиболее выдержанное мировоззрение не является гарантией, что впечатление, которое должен произвести персонаж в политическом смысле, будет действительно достигнуто. Актер, разрабатывающий самое существенное своей роли, может гораздо увереннее добиться здесь впечатления, которое нам требуется, даже если он не обладает «политическим мировоззрением».

Здесь, с одной стороны, дана неправильная (переверзевская) концепция о безысходной детерминированности человека («ра-

бочий не может изображать персонаж из чуждой ему среды правдоподобно»), с другой — искусство профессионального актера начисто отрывается от его мировоззрения, рассматривается как проявление самостоятельного мастерства, якобы живущего по своим собственным законам .

Оправдывая приглашение крупных актеров («звезд») буржуазной сцены в свой театр (например, М. Палленберга на роль Швейка), Э. Пискатор повторяет ошибку: «для меня существует, — говорит он, — только понятие качественно высокого актера, или же актера, лишенного таланта». Если приглашение М. Палленберга в «Театр Пискатора» еще может оправдываться как тактический шаг при тех конкретных условиях, в которых строился «Театр Пискатора», то теоретическое оправдание этой тактики в корне ложно, так как оно устанавливает совершенно внесоциальный подход к искусству актера и его профессиональному мастерству. Такая теория открывала дверь буржуазным влияниям прежде всего — техницизму.

Характерна также переоценка технологии в области театра.

Приступая к созданию своего театра и планируя его сценическую архитектуру, он говорит: «передо мной вставала нечто вроде театральной машины, технически сконструированной подобно пишущей машине ,с аппаратурой, снабженной наиболее современными средствами освещения, скольжения и вращания по вертикали и по горизонтали с несметным числом кино-будок, с аппаратом громкоговорителей и т. п.» Отсюда вытекает и его проект нового театрального здания, разработанный вместе с архитектором Гроппиусом (с введением движущегося партера, превращающегося в арену при повороте на 180 градусов, с бесчисленными кино-экранами и кино-будками). Отсюда вырастают и его усилия ввести в старое здание, которым пользовался «Театр Пискатора», новейшие технические приспособления, механизированные громадные конструкции, кино-экраны, движущиеся тротуары и т. п. Идя по линии технической реконструкции театра, добиваясь, несмотря на тысячу препятствий, известных достижений, Пискатор оказывается в плену у этой технической реконструкции, выдвигающейся у него на первый план. Это ведет к значительным ошибкам художественно-идеологического порядка.

Увлечение техницизмом толкает его к неправильному определению места актера в революционном театре. Требуя соответствия актерской игры по отношению к новой конструктивной сценической площадке, Э. Пискатор говорит: «при открытой конструкции сцены, состоящей из дерева, холста, стали, характер актер-

ской игры также должен быт неподдельным, твердым, однозначным, открытым... Все на сцене поддается вычислению, все включается органически. Поэтому актер становится для меня, стремящегося к общему *впечатляющему воздействию моих тенденциозных произведений, только функцией, точно так же, как свет, цвет, музыка, построение, текст.* Ради него (т. е. актера — *А. Г.)* я во всяком случае не оберну в другую сторону цель театра». Таким образом, характер актерской игры определяется у Пискатора не идейным содержанием воплощаемого им образа, а формально-техническими моментами, конструктивной сценической площадкой. Актер приравнивается к свету (ср. ошибки трамовских теоретиков), рассматривается только как функция, обезличивается, причем его значение как творца идеологических ценностей стирается. Это и дает в результате оценку профессионального актера только по признаку его мастерства, в отрыве его мировоззренческих установок как то мы видели в попытке оправдать приглашение в театр знаменитого М. Палленберга.

Указывая на механистические ошибки Пискатора, нельзя обойти сходные тенденции к техницизму, отмеченные марксистской критикой в творчестве Мейерхольда. Сопоставление театра Пискатора и театра Мейерхольда напрашивается само собой, так как на этих двух театрах лежит отпечаток классовой близости. Влияние Мейерхольда на творческую практику Пискатора не раз отмечалось критикой, и оно несомненно существует, хотя Пискатор знакомится путем личного восприятия с деятельностью Мейерхольда тогда, когда его собственный театр в Берлине уже закрылся. Но вопрос идет не о прямом подражании или заимствованиях, а является глубоко принципиальным, будучи неразрывно связан с проблемой борьбы за союзников пролетарского театра, с проблемой их идеологического и творческого перевооружения. Эта борьба вызывает однородные явления в различных странах и на различных этапах строительства пролетарского театра.

Устремляясь к агитационно-действенному, актуально-политическому, в широком смысле плакатному театру, борющемуся на стороне пролетариата, и Мейерхольд и Пискатор выступают как крупные мастера театра, каждый со специфическими чертами, обусловленными конкретной социально-политической ситуацией стран, в которых они работают: один — в условиях диктатуры пролетариата, другой — в капиталистическом окружении. Их влияние на пролетарский театр громадно. Но вместе с тем через их творчество просачиваются непреодоленные ими до конца буржуазные влияния, идущие от крупной буржуазии и ее техниче-

ской интеллигенции. Это именно давление сказывается в увлечении техницизмом, в первенствующей роли, которую и тот и другой склонны придавать технике театра, проблемам реконструкции театрального здания, сценической площадке, ее механизации, кинофикации и т. д.

Технология театра отрывается у них от идеологии, и этот разрыв сказывается в механистических способах трактовки и разрешения проблем классовой борьбы чисто внешними средствами выразительности. Знакомство с творчеством Пискатора говорит о том, что ошибки выдающихся мастеров советского театра не являются «национальными», а теснейшим образом порождаются тем местом, той позицией, которую они занимают в классовой борьбе, порывая со своим буржуазным прошлым, примыкая к пролетариату, но сохраняя непреодоленными веления буржуазного техницизма.

Противопоставляя буржуазному развлекательному театру свою театральную практику, Э. Пискатор говорит о том, что «вторжение политики в область культуры, искусства и науки является отличительной чертой тяжелого кризиса, который охватил с 1914 г. все человеческие отношения». Это значит, что Э. Пискатору не ясна историческая роль театра как выразителя определенной классовой идеологии, не ясно, что всякое искусство было классовым, политическим (в более скрытом или более открытом виде) и до империалистической войны, после которой произошло обострение классовых противоречий, а не возникновение их. Противопоставляя утонченному психологизму и интимной камерности театра рантьерствующей аристократии свой театр, насыщенный общественными интересами, настаивая на его политической тенденциозности, Э. Пискатор переходит в своей борьбе с буржуазным психологизмом в другую крайность, склоняясь к обезличенному пониманию коллектива, к концепции массы как некоего безликого целого. Отсюда схематизм и абстрактность в его определении целей новой драматургии: «не индивидуум с его частной, личной судьбой, но время как таковое, судьба масс являются героическим фактом новой драматургии», или же: «эпоха (подразумеваются годы после начала мировой бойни) возвела на пьедестал нового героя: самое себя». В соответствии с этим и выстраивались на сцене «Театра Пискатора» грандиозные конструкции для «Распутина», долженствовавшие изображать «мировой шар-глобус», как бы весь мир в целом.

Это «время как таковое», «эпоху, ставшую героем», и пытался охватить Э. Пискатор средствами своего режиссерского

мастерства, новой театральной техникой, механизацией сцены, кино-проекциями и т. п., не замечая, что формально-технические моменты, все более и более обособляясь, становились преобладающими, что механистический разрыв формы от содержания вел его к зависимости от буржуазного техницизма, функционализма и технологического формализма.

Поэтому критики из пролетарского сектора германского искусства были правы, когда писали в своей резолюции о театре Пискатора: «Мы отлично знаем, что насаждать пролетарский театр оторванно от его единственного резервуара — рабочего театра — значит ставить себе неблагодарную задачу. Но явно безнадежно пытаться с помощью режиссерского мастерства превращать в подлинно-революционные произведения такие пьесы, как «Гопля» Толлера, «Заговор императрицы» Толстого и «Швейк» Хашека, не говоря уже о прочих, потому что существо этих пьес не является ни пролетарским ни революционным».

В теории и практике Э. Пискатор недооценивает значение автора-драматурга и литературы на театре. Не устанавливая связи с пролетарским литературным движением, пытаясь создать революционный театр на основе попутнической, отмеченной мелкобуржуазной неустойчивостью драматургии, он оказывается в плену у буржуазных влияний. Это объясняется механистичностью мировоззрения, которое и лежит в основе только что приведенных теоретических взглядов его на театральное искусство и очерченной нами художественной практики «Театра Пискатора».

Насколько недостаточно подкована теоретическая мысль Э. Пискатора, видно и из следующего перечня критиков, на которых Пискатор возлагает создание революционной театральной теории. Еще в 1929 г. он пишет в своей книге: «Благодаря работам Троцкого, Богданова, Керженцева и — в Германии — Дибольда, Йеринга, Керра, Анны Симсен и т. д., а также и вследствие нашей собственной практической работы, в Германии наступила ревизия буржуазной эстетики, которая с необходимостью приведет к установлению нового понимания искусства».

По поводу этого перечня критиков Х. Диамент совершенно справедливо заметил, что «теориями, на которые ссылается Пискатор, началась ревизия не буржуазной эстетики, а революционного марксизма со стороны эстетствующего бернштейнианства».

Такого рода высказывания настойчиво напоминают о необходимости ознакомить германских работников революционного театра с итогами творческих дискуссий, проводившихся у нас, для того чтобы передать им весь богатый опыт марксистского

искусствознания. На примере Пискатора можно видеть, как незнакомство с последовательной, систематически разработанной марксистско-ленинской теорией мешает ему до конца разоблачить социал-демократические теории народного театра и бороться с влиянием буржуазного техницизма и американизма.

Но при всех ошибках революционизирующее влияние театра Пискатора несомненно, и его значение и историческая роль в развитии общего фронта революционного театра сказанным не снимается.

ТЕАТР РЕВОЛЮЦИОННОГО АКТЕРА

КАК МЫ ВИДЕЛИ, актер в «Театре Пискатора» считался «только функцией, подобно свету, цвету» и т. д. В главных ролях были заняты крупные «знаменитости» — «звезды («Star») буржуазной сцены. Центр внимания руководителя покоился не столько на создании ансамбля, сколько на техническом перевооружении сцены, на ее механизации, кинофикации, радиофикации и т. п. Для этого технически усовершенствованного театра Э. Пискатор начал готовить новые кадры актеров, сколачивать актерский коллектив, но работа студии «Театра Пискатора» оборвалась после распада самого театра.

Однако от студии отпочковалась «Группа молодых актеров», пополнившаяся молодыми артистами, работавшими вместе с Э. Пискатором еще на сцене «Народного театра» и оставшимися затем без работы. «Группа молодых актеров» образовала театральный коллектив, который усвоил от своего учителя — Э. Пискатора — направленность к политически-актуальному театру, но повел дело по новому пути.

Прежде всего группа отказалась от ставки на актерскую «знаменитость», от типичной для буржуазной сцены системы «звезд», которая сосредотачивает внимание на чисто артистических качествах игры талантливой индивидуальности, заслоняя идейное убожество содержания спектакля виртуозностью актерского профессионального мастерства. Главнейшая забота группы в плане художественной организации театрального коллектива была направлена на крепкую, тесную спайку актеров, связанных единством общественно-художественных интересов. Талантливая, идейно передовая молодежь группы тем самым продолжала начинание Пискатора и создавала то, чего не мог осуществить разлагающийся буржуазный театр Германии, опирающийся на принцип набора актеров для отдельной постановки, после которой актеры распускаются и расходятся по разным театрам. Коллективная работа группы вела к созданию цельного *ансамбля*, в

котором самая небольшая роль исполнялась с тем же энтузиазмом, как и остальные. Для германского театра последних лет это было неожиданностью, так как хороший ансамбль, — с актерами, а не «фигурантами», на всех без исключения ролях, — германская публика видела только на редких гастрольных спектаклях советских театров.

Вместе с тем группа отказалась от увлечения сложным вещественным оформлением спектакля, которому придавал такое большое значение Э. Пискатор. Не имея средств на сооружение дорого стоящих декораций, довольствуясь скудным убранством сцены, группа возлагала громадную ответственность на актера, которому приходилось вести спектакль почти без всякой поддержки со стороны декоратора-художника, без помощи разнообразных средств, которыми располагает театр для акцентировки создаваемого актером образа. В отличие от «режиссерского театра» Э. Пискатора здесь создавался «*актерский театр*». Спектакли группы выявляли протест против эстетизма и формализма буржуазной сцены и вместе с тем приобретали еще одну особенность: они могли быть вывезены в рабочие районы. Тем самым разрешалась проблема, над которой бился «Театр Пискатора», так и не найдя выхода.

Но ни ансамбль, ни общедоступность спектакля не могли бы, конечно, взятые сами по себе, заинтересовать рабочего зрителя. Успех «Группы молодых актеров» возник благодаря сосредоточению всей ее работы на социальном содержании спектакля, на художественном раскрытии актуальной, разоблачающей отдельные стороны капитализма тематики. Умело подойдя к частным вопросам повседневной жизни, группа умела связать их с общими задачами классовой борьбы и дать волнующие, наталкивающие на дискуссии, революционизирующие постановки.

Первая пьеса, с которой «Группа молодых актеров» выступила в Берлине, в помещении давно утратившего свое самостоятельное художественное лицо «Лессинг-театра», была написана П. Лампелем и носила название «Бунт в воспитательном доме».

П. Лампель является «представителем мелкой буржуазии, деморализованной войной, революцией, инфляцией и т. п. Он как бы олицетворяет моральную разнузданность класса, культурного слоя, поколения, которую не сдерживает ничто, — даже цепи определенной профессии. Сын священника, воспитанник аристократического института, во время войны доброволец, он изучал богословие в Берлине, был офицером в Балтике, был попеременно художником, издателем, полицейским офицером, преподавате-

лем физической культуры, банковским чиновником и сотрудником бюро рейхсвера. Будучи полицейским, он состоял членом разных фашистских корпораций в Тюрингии, пока внезапно, в 1928 г., не выступил с разоблачением по поводу постановки дела в попечительных учреждениях. Его «Бунт в воспитательном доме» сорвал покров с буржуазных псевдо-гуманизма и псевдокультуры». Когда же вскоре после постановки его пьесы «Группой молодых актеров» (в декабре 1928 г.), П. Лампель выпустил роман «Черный рейхсвер» (имеющийся и в русском переводе), где он коснулся деятельности тайных националистских организаций в Германии, приоткрывая и здесь тщательно оберегаемую контрреволюционную завесу, то его арестовали, и прокурор предъявил ему обвинение в причастности к убийствам, совершенным фашистской корпорацией в 1920/21 г. Как известно, сотни фашистов, в свое время совершавших преступления, наказуемые по законам буржуазной республики, находятся в Германии на свободе и пользуются покровительством властей. Преследование П. Лампеля началось только тогда, когда он повернул влево и выступил с разоблачениями, нашедшими широчайший отклик.

«Группа молодых актеров» выразила обличительный пафос «Бунта в воспитательном доме» с громадной силой и энергией. Памфлет против грубо ханжеского воспитания молодежи, находящейся в правительственном учреждении, где издевательствам самого циничного свойства нет конца, перерастал в исполнении театра рамки частного бунта затравленных воспитанников и звучал как призыв к действию, направленному против «порядка» буржуазной германской республики. Революционный протест раскрывался в массовых сценах, показывавших нарастание недовольства воспитанников до открытого возмущения и восстания. Он находил свое воплощение в сценических характеристиках разнообразных типов правящей Германии: разглагольствующего о морали пастора-директора, очерченного как великолепный образец приспособившегося к «демократической» республике религиозного ханжи, социал-демократического начальства — ревизора-инспектора, высмеянного в своем фразерстве со злой иронией. Гнусный облик «укротителя» — начальника исправительного дома и фигуры его прислужников, истязующих детей, были показаны в резко реалистических чертах с громадной наблюдательностью и правдивостью. Внутренно диференцированная толпа воспитанников вырастала в спектакле как коллектив, сплоченный равным бесправием и ненавистью, переходящей от отчаяния к наступлению, к бунту.

При изображении самых мрачных сторон жуткого быта воспитательного дома театр не впадал в упадочные «экспрессионистские» сгущения, решительно вычеркивая всяческий сентиментализм, пользуясь сценами «разложения» как воинствующим средством и разоблачающим документом. Боевое напряжение спектакля достигалось крайне простыми, экономными средствами, высокой культурой идейно спаянной, четкой реалистической игры, острой подачей ее, освобожденной от всего случайного и второстепенного. Исполнение группы концентрировало внимание на социальном содержании, и отсюда получалась та взрывчатая сила спектакля, которая заставила публику дискутировать не о формальных достоинствах или недостатках театра, а по существу затронутой и вскрытой им темы. Дискуссия, горячие споры развертывались на спектакле, продолжались в прессе, находили свой отклик в многочисленных рабкоровских заметках, поступавших в «Роте Фане» и доказывавших своим появлением, что пьеса и постановка дошли до рабочего зрителя. «Бунт в воспитательном доме» вышел далеко за пределы Германии и дошел до Японии, до Токио, где эту пьесу ставил «Пролетарский театр», руководимый Сасаки. Гастрольные поездки театра показали ее в провинциальных городах Германии, в Швейцарии и Чехо-Словакии.

Следующая постановка театра — «Ядовитые газы над Берлином» того же автора — была запрещена полицейской цензурой сразу же после первого представления. Уже во время подготовки спектакля поднялась целая буря споров — и по вполне понятным причинам: пьеса направляла свое разоблачительное острие против контрреволюционных замыслов германского офицерства, показывала грядущую газовую войну, ее поджигателей и приспешников. Содержание ее говорило об установлении диктатуры военщины, возглавляемой «его превосходительством» (подразумевался генерал фон Сект). Против диктаторов выступают рабочие, но социал-демократы помогают подавить генеральную забастовку. Вмешиваются и англичане под предлогом, что восстание рабочих «инспирировано восточной державой». Пьеса становилась призывом, предупреждающим о готовящихся втайне преступлениях, ярким напоминанием о необходимости боевой подготовки рабочего класса к решающим классовым боям ближайшего будущего. Она сразу же возбудила беспокойство правительственных кругов, запретивших публичный показ постановки.

Процесс батрака Якубовского, невинно осужденного и казненного, дал повод театру поставить пьесу «Иосиф», обрисовывающую классовую юстицию, направленную против пролетариата.

Статья 218-я германского уголовного кодекса, карающая пятью годами каторжных работ за удаление плода, дала толчок к разработке темы о буржуазной юстиции в более развернутых масштабах в пьесе Фридриха Вольфа «Цианистый калий», поставленной театром осенью 1929 г. и выдержавшей в первом же сезоне свыше ста представлений.

В лице вюртембергского врача Фридриха Вольфа германская революционная сцена обрела талантливого драматурга-общественника, смело выступившего с обвинительным актом против лживой морали буржуазного общества. Опыт врача давал ему материал для четкой обрисовки социального зла, для обобщенного показа на частном конкретном примере всей совокупности звериной хищности и загнивания буржуазных порядков. Действие, развивающееся на фоне забастовки, показывало молодую работницу, вынуждаемую тяжелыми материальными условиями прибегнуть к аборту. Но доктор, который за большие деньги делает операцию жене фабриканта, отказывается помочь неимущей работнице и читает ей моральные наставления. В отчаянии работница принимает по совету знахарки несколько капель цианистого калия, надеясь прервать беременность. Она умирает в страшных мучениях со словами: «Так тысячи женщин должны умереть. Неужели нам никто не поможет?»

Крепко конструированная пьеса показывала кусок настоящей жизни современной Германии, сжато, скупо и вместе с тем правдоподобно доказывая свой тезис. Документальность пьесы приводила, однако, не к «социальному состраданию» пассивного порядка, а вела через вскрытие непримиримости классовых противоречий (в сцене у доктора, в выступлении уголовного комиссара) к активному протесту. Она срывала маски с буржуазного права и заставляла зрителя активно ненавидеть его. «Роте Фане» писала об этой работе театра: «все это в очень простом изложении, сыгранное без актерского нажима, производит колоссальное впечатление на зрителей. Никто не сможет противостоять необычайно сильному впечатлению заключительной сцены, пафос которой заключается не в авторском трюке, не в тщательной отделке, а в простых цифрах: 10 000 (смертей от знахарских абортов — *А. Г.)* в год — это громкоговоритель, через который потрясающе передается эта невероятная борьба».

Пьеса имела громадный успех не только в Берлине, но и по всей германской провинции. Она дала толчок к массовому протесту против параграфа 218-го, против буржуазного законодательства, принуждающего женщин рожать детей, которых они не могут

прокормить. После ареста Фр. Вольфа и его сотрудницы женщины-врача Кинле, обвиненных в способствовании нарушению данного параграфа, представление пьесы стало сопровождаться вечерами протестов. В иных городах полиция запрещала постановку, но тогда устраивалась читка пьесы. Освобожденный до начала суда автор давал объяснения, актеры переходили от чтения к игре, зал взволнованно требовал полного исполнения, бушевал и волновался, невзирая на угрозы полиции. Вынесенная за пределы Германии (в Данию, Швецию, Голландию, Швейцарию и Польшу), постановка всюду приобретала боевое значение, вызывала репрессии, встречалась фашистами в штыки.

Все это доказывает, что молодые актеры группы правильно избрали свой путь работы, что они сумели придать изображаемому на сцене значение большого общественного акта. Как и в «Бунте в воспитательном доме», постановка проводилась средствами реалистического актерского исполнения, скупого, но внутренно напряженного. Главным носителем спектакля оказывался актер-агитатор. Этой работой театр сумел заинтересовать широкие слои германского пролетариата, вовлечь его в посещение театра, дать понятное и близкое массам истолкование актуальной темы.

«Группа молодых актеров» гастролировала в СССР весной 1930 г., найдя единодушный сочувственный прием у театральной критики и у зрителя. Это была первая встреча советского зрителя с профессиональной труппой молодого революционного зарубежного театра. Несмотря на то, что социальные проблемы, лежащие в основе представленных театром пьес, лишены были для нас той актуальности, которой они обладают в капиталистической Германии, так как эти проблемы разрешены у нас пролетарской революцией, — тем не менее встреча была глубоко поучительной для обеих сторон.

Для нас исполнение «Группы молодых актеров» давало дополнительные свидетельства политической силы актерского, реалистического театра. Для молодых актеров поучителен был опыт наших революционных театров, ставящих социально-политические проблемы в более широком охвате и применяющих большее многообразие постановочных средств. При всей актуальности спектаклей «Группы молодых актеров» для Германии и других капиталистических стран, нельзя все же забывать, что она ставит борьбу только с отдельными сторонами капитализма, удерживаясь еще в плане социально-этических категорий, тогда как пролетарский театр борется с капиталистической системой в целом.

ВЫСТУПЛЕНИЕ «Группы молодых актеров» совпало по времени с распадом второго «Театра Пискатора». Оно показало иные, новые возможности работы попутнического революционного театра, чем то мыслил первоначально Э. Пискатор. На первых порах он относится к деятельности «Группы молодых актеров», в числе которых было много его учеников, продолжавших его дело, но *иными* средствами, — с нескрываемым скептицизмом и противопоставляет свои начинания большого размаха скромным попыткам «группы». «Представление пролетарских бытовых пьес в натуралистическом стиле не является нашей задачей. . . — пишет Пискатор в конце 1929 г. — Нашей задачей является уничтожение буржуазного театра мировоззренчески, драматургически, пространственно, технически».

Но критика из пролетарского сектора веско напоминала Пискатору о ведущей роли *содержания*. Она толкнула его на пересмотр своих теоретических позиций и на изменение художественной практики. В 1930/31 гг. можно наблюдать, как Э. Пискатор пытается итти по новому пути и начинает учитывать конкретную ситуацию революционного театра в обстановке фашизирующейся буржуазной республики и нарастающего революционного кризиса.

В 1930 г. Э. Пискатор работает в помещении Валльнер-театра, в пролетарском районе Берлина, перед публикой, состоящей преимущественно из рабочих. Уже это обстоятельство выгодно отличает новый путь работы от прежнего, когда «Театр Пискатора» находился в буржуазном квартале и зритель составлялся преимущественно из привилегированных слоев «общества». Пьеса, шедшая в Валльнер-театре, показывала нужду и страдания рабочей семьи. Она во многом напоминает «Цианистый калий» Фр. Вольфа, выдвигая ту же проблему, что и постановка «Группы молодых актеров». Поставленная Э. Пискатором пьеса Карла Креде «Параграф 218» рисовала следующую социальную кар-

тину. «В большом рабочем доме, в одной из комнат, живет сын рабочего Вольте. Здесь живут и спят, и готовят, и стирают, и рожают — так же, как в тысячах других рабочих жилищ Германии. Муж занят тяжелой работой. Жена снова ждет ребенка. Дочь продает свое тело. Другую дочь эксплоатирует «барин», выбрасывающий ее затем на улицу. Двое малышей просят есть, должен родиться еще один ребенок. По соседству живет бывший мастер, который прежде не нуждался в том, чтобы жить вместе с рабочими. Он настроен фашистски и готов пресмыкаться перед всяким начальством. Острая нужда не дает женщине возможности родить ребенка. Врачи же не имеют права помочь ей. Она обращается к женщине, подпольно делающей аборты, и умирает вследствие неудачно сделанной операции. Фашист-сосед доносит на семью Вольта полиции. Весь аппарат буржуазного суда набрасывается на жертву. «Случай» ясен. Классовая юстиция утверждает свое право на существование. Пьеса показывает, какие последствия имеет аборт для работницы и какие для жены главного директора. В одном случае — тюрьма или мучительная смерть, в другом — все обставляется домашними врачами без опасности для жизни или свободы».

Германский рабкор, написавший только что приведенные строки, дает положительную оценку постановки, говоря: «пьеса предлагает резкую классовую постановку вопроса и служит не для развлечения, а для революционной пропаганды. Упоминается в ней и Советский Союз. Зритель, поднявший руку протеста против параграфа 218, узнал, что в шестой части мира человечество шагнуло вперед по сравнению с культурной Германией. Так коллектив Пискатора выполняет высокий долг пролетарского театра — он оказывает революционно-просветительное действие на зрителей». Эта оценка в корне расходится с отзывом о той же постановке одного из наших актеров, видевшего пьесу в Берлине и писавшего о ней: «В театре Пискатора «гвоздь сезона» — новая пьеса «Параграф 218». Модная тема: об аборте. Возгласы из публики. Связь со зрительным залом путем выхода актеров из него и прочие аттрибуты, присущие всякому честному «левому» театру. Натурализм, помноженный на патологию. А на сцене? «Сверчки на печи», чайники, еда, вздохи, тошнота, слезы и самый доподлинный аборт — на сцене, за занавеской патологические крики, кровь. . .»

Подобная рецензия совершенно неправильно ориентировала советского читателя о новом этапе творчества Э. Пискатора. В действительности произошел не поворот к старому, к натурализму» 90-х годов, высокомерно, с чисто формалистической точки

зрения отвергаемому рецензентом, а решительный сдвиг к новому методу работы, определяемому не формалистско-эстетскими требованиями, а критерием социальной значимости. Э. Пискатор встал на путь самокритики, пошел навстречу рабочему зрителю, более правильно учитывая его потребности и возможности. Прав поэтому германский пролетарский критик А. Курелла, который писал про ту же постановку: «Пискатор был до сих пор для нас вполне определенным понятием: катящиеся обручи, колеса, кино, бешеные темпы. А при этом партер, заполненный господами во фраках и смокингах, дамами в вечерних туалетах, с бриллиантами на пальцах, на шее, на платьях. . . С таким «Пискатором» решил покончить сам Пискатор. В прологе, который разыгрывается в зрительном зале, он критикует самого себя устами «элегантного» зрителя и признает ошибки своих последних исканий. Его вывод: революционный политический театр может развиваться лишь в тесном контакте с пролетарской массой. Отказ от всей сложной машинной техники, дороговизна которой принудила вчерашнего Пискатора делать установку на буржуазную публику, отнюдь не означает какого-либо шага назад».

То обстоятельство, что пьеса примитивна, в особенности с точки зрения советского драматурга, имеющего возможность шире и сложнее ставить социальные проблемы, — вероятно, сознавал и сам Пискатор. Во всяком случае он не ограничился простым чтением ее со сцены актерами, пытался установить связь между зрительным залом и происходящим на подмостках, придавая постановке характер публичного диспута на боевую, политически вескую тему о классовом характере германского буржуазного законодательства. Пьеса начиналась *(до поднятия занавеса)* в самом зрительном зале, где шла беседа между «элегантной» парочкой, врачом и пастором, обменивавшимися мнениями по поводу пьесы; а в эпилоге из зрительного зала поднимался судья, понявший бессмысленность закона против аборта и приглашавший публику требовать отмены нелепого закона, после чего голоса из публики дополняли его слова требованием: «долой нищенские бараки, долой голод, долой безработицу! Ведь закон вырос на почве этих явлений. Создавайте здоровый мир — и никому не нужен будет больше этот закон». Это уже не просто «выход» из публики, присущий «всякому честному левому театру», а прием агитации и пропаганды революционного театра, ведущего политическую борьбу. Даже критик буржуазной германской газеты должен был признать, что новый театр Пискатора — «единственный берлинский театр с честным лицом: содержание, оформление

и публика составляют в нем одно целое». Если раньше в работе Пискатора ощущалось сильное влияние буржуазного техницизма и формотворчества, то теперь явственно сказалось влияние молодого пролетарского театра, в частности его агитпропбригад, которые успели развить за короткий срок свою боевую деятельность.

Наметившийся перелом в творчестве Э. Пискатора проявился и в обращении его к реалистическому репертуару советских пролетарских драматургов. Хотя и раньше в репертуарном плане большого «Театра Пискатора» числилась пьеса Киршона «Рельсы гудят», но она так и осталась непоставленной. На новом этапе своей работы Пискатор ставит «Луну слева» Билль-Белоцерковского и «Ингу» А. Глебова. В это время как раз появляются попытки буржуазного театра использовать советские пьесы, через сценическое истолкование их во враждебном советской стране направлении (например, в постановках «Квадратуры круга» В. Катаева, «Мандата» Эрдмана и др.). Пискатор же добивается горячего отклика рабочей аудитории, выделяя классовое содержание советских пьес, стремится к агитационному воздействию на зрителя, заставляя его почувствовать то новое, что несет с собой построение социализма в СССР.

В январе 1931 г. Э. Пискатор, после жестокой борьбы и горячих массовых дискуссий, добился открытия «Молодого народного театра». Опираясь на полупрофессиональную труппу, участники которой были навербованы из числа исключенных из социал-демократического «Народного театра», молодой театр поставил своей целью активную борьбу с «нейтралитетом» в искусстве и стал проводить свою работу под лозунгами классовой борьбы пролетариата, т. е. осуществлять то, что находилось под строжайшим запретом в центральном социал-демократическом театре. Одной из постановок, имевших большой успех у рабочего зрителя, явилась работа над новой пьесой Фр. Вольфа «Тай-Янг пробуждается». Автор обрисовал уголок революционного Китая, показал на фоне забастовки китайскую фабричную работницу, возвращавшуюся на фабрику (с которой она была удалена своим начальником) для того, чтобы распространять революционные листовки и звать рабочих на борьбу с белым террором. Постановка показывала эксплоатацию китайских рабочих и основные этапы китайской пролетарской революции.

Для автора «Цианистого калия» Фр. Вольфа эта пьеса означала крупный шаг вперед. От моральных вопросов, с которыми была еще связана трактовка социальной проблемы в «Цианистом

кальи», он переходит к разработке решающих проблем политической классовой борьбы. Об этом свидетельствует и его другая пьеса «Матросы из Каттаро», поставленная под давлением пролетарской молодежи на сцене «Народного театра». «Матросы из Каттаро» показывают восстание моряков австрийского военного флота, поднявших в феврале 1918 г. красный флаг над 40 военными кораблями и защищавшими его в течение трех дней. Это — не простой показ батальной картины из эпохи гражданской войны. Замысел Фр. Вольфа направлен на вскрытие революционной тактики пролетариата, на анализ идейной подготовленности борцов к революционной борьбе.

Вот что он писал по поводу своей пьесы: «Самое опасное, жуткое и решающее при каждом восстании состоит не в кровавых боях, не в стрельбе пулеметов на улицах, не в атаке на проволочные заграждения посреди города, как я это пережил сам 17 марта 1920 г. в Ремшейде в борьбе с отрядами Каппа. Самое опасное, жуткое, решающее — это два-три дня *после «победы»*. Это — неясность, существующая в собственных рядах, неуверенность, «как далеко можно итти», сомнения, имеющиеся как раз у пролетария по отношению к диктатуре и «террору». Действительно, огромная трагичность заключается в том, что события наступают неожиданно, когда нет еще необходимой идеологической ясности и целеустремленности; что во время самых тяжелых военных боев приходится еще бороться с собственными товарищами». Автор заканчивает свое истолкование пьесы следующим образом: «Над мощно начатым восстанием «матросов из Каттаро» могли бы стоять ясные слова Ленина: «Никогда не играть с восстанием, а начиная его, знать твердо, что надо итти до конца». [1] Эти слова Ленина Ф. Вольф поместил эпиграфом к печатному изданию своей пьесы. В результате последовало немедленное изъятие пьесы из книжных магазинов под предлогом, что эпиграф призывает к ниспровержению существующего строя. Когда представления пьесы в Штутгардте (коллективом «Труппе им Вестен») показали все нарастающий бурный успех ее, то пьеса была запрещена полицией во всей вюртембергской области. А такой же успех ее на сцене берлинского «Народного театра» привел к снятию пьесы с репертуара по распоряжению правления, к углублению раскола в среде зрительских организаций театра и способствовал формированию «Молодого народного театра» во главе с Э. Пи-

---

[1] *Ленин.* Собр. соч., т. XXI, стр. 319 — 320.

скатором. Но цензурные запреты не могли удовлетворить озлобленных врагов. Как мы уже указывали, вслед за запрещениями последовали арест Э. Пискатора под предлогом неуплаты долгов и арест Фр. Вольфа под предлогом совершения незаконных абортов. Фр. Вольф просидел два месяца в тюрьме. Межрабпом организовал комитет, проведший в 800 городах Германии свыше двадцати тысяч собраний, требовавших отмены закона, запрещающего нелегальное удаление плода, и добивавшихся освобождения Фр. Вольфа. Его освободили лишь под давлением широких масс трудящихся. Но предстоит еще суд, который угрожает даровитому драматургу-революционеру наказанием до 10 лет каторги. Этот возмутительный факт может служить ярким доказательством того, как «культурная» буржуазия Германии душит все живое в области науки и искусства. Но это не помешает деятелям революционного театра тем решительнее бороться в рядах пролетариата с фашистским террором.

Огромный путь развития, проделанный Фр. Вольфом, вырисовывается особенно рельефно, если обратиться к его ранним произведениям, связанным с кругом поэтов-эпигонов «экспрессионистской» литературы. Его первая пьеса «Это ты» трактовала о старой теме — о женщине, стоящей между двумя мужчинами. В прологе и эпилоге выступали нейтральные существа, мистические «ядра» живых людей, действовавшие в «бесконечном пространстве». В пьесе «Безусловный» он восстает против ложной цивилизации, призывает к природе и опрощению. Борьба против искусственности выражена и в драматической сатире-утопии «Черное солнце». В гротескных образах он рисует здесь новое «человечество будущего», «вернувшееся к природе». Но среди новых людей оказывается и заведующий отделением универмага (в 1900 г.), который замерз в трещине глетчера и, оттаяв, предстает перед новыми людьми с внушающим им изумление цилиндром на голове (ср. «Клоп» Маяковского). В эту пору Фр. Вольф преисполнен туманно-идеалистических порывов, проповедует нравственное совершенствование, уважение ко всякой чужой личности, «к господину и слуге», выступает как один из тех «революционеров духа», о которых мы говорили в начале главы.

Но его практическая деятельность врача выводит его из идеалистического тумана. Он сталкивается на практике с бесчисленными жертвами капиталистической эксплоатации, начинает понимать хищническую природу капиталистического строя. После ряда переходных произведений он рисует в «Колонне собора»

психологические и экономические причины голодных бунтов, бичуя безразличие привилегированных классов. Драма «Цианистый калий» означала еще более решительный сдвиг в сторону изучения объективной действительности и вскрытия социальных, классовых корней тех страданий, которые он нарисовал в драме с неизжитыми еще оттенками фотографичности, но с громадной силой обличения.

Это произведение сделало его имя широко популярным среди масс. «Имя Фридриха Вольфа, — пишет его биограф, — стало боевым кличем масс против фашистско-клерикальной реакции, против крестовых рыцарей капиталистического культурного варварства, против первосоздателей нищеты, против грабителей, стремящихся к понижению зарплаты, против биржевых спекулянтов и зачинщиков войны» (Ян Матейка). Фр. Вольф объезжает в агитационной поездке Германию, выступая в боевой обстановке с докладами на тему о параграфе 218, целиком включается в революционную борьбу пролетариата, выступает как активный агитатор-врач-драматург-коммунист.

Творчество Фр. Вольфа крайне показательно для глубоких сдвигов, переживаемых представителями германской интеллигенции в момент обострения классовых противоречий. Лучшие из них отходят от буржуазного класса и, пройдя путь мучительных исканий и одиночества, приходят к сознанию, что необходимо активно бороться со всей капиталистической системой в целом. А это сознание с неизбежностью приводит их в ряды компартии, перевоспитывающей их в борцов за пролетарскую революцию.

Последние драматические произведения Фр. Вольфа («Тай-Янг пробуждается» и «Матросы из Каттаро») свидетельствуют о более зрелой политической трактовке затрагиваемых социальных тем, о готовности писателя не только объяснять явления, но и бороться за изменение мира. Это ставит произведения Фр. Вольфа на новую, высшую ступень и оправдывает оценку германского критика-марксиста О. Биха, считающего, что Фр. Вольф — «один из немногих наших выдающихся драматургов». Однако, говоря о революционной драматургии Германии, тот же критик добавляет: «отсутствие других имен показывает, как сильно мы отстали в этой области».

Но 1930/31 г. — год обострения классовых противоречий в процессе стремительного разрастания всеобщего экономического кризиса в капиталистических странах — присоединил к революционным драматургам Германии еще одно имя: Берта

Брехта, автора пьес «Мероприятие» и «Мать» — произведений, ставших в центре внимания революционной критики Германии и подвергшихся неистовым гонениям, а затем и запрету со стороны буржуазии.

Берт Брехт — не новичок на театральном поприще. Напротив, в его прошлом — разнообразный и весьма пестрый опыт драматурга, режиссера, киносценариста, вокруг деятельности которого буржуазная пресса поднимала шум сенсации и скандала. «В 1923—1925 гг. можно было встретить либо самого Брехта, либо кого-нибудь из его группы буквально повсюду. Он был центром группы драматургов, в которую входили Броннен, Цукмайер. Он воспитал художника Каспара Негера и привлек к сотрудничеству музыкантов — сначала Вейля, потом Хиндемита и, наконец, Эйслера. Он пробовал свои силы как режиссер и стал одним из наиболее талантливых режиссеров, более того — стал влиять на целый ряд режиссеров и выдвинул многих актеров. Там, где он по тем или иным причинам не мог действовать сам, там были его секретари, писавшие пьесы, которые он редактировал... В консервативном ли берлинском государственном театре или в великосветском франкфуртском театре, в модном ли Каммершпиле в Мюнхене — везде можно было встретить либо Брехта, либо «тень» его» (Анна Лацис).

Творческий путь талантливого, но постоянно мятущегося Б. Брехта — крайне извилист. В первый период послевоенных лет он выступает среди мелкобуржуазных писателей, воспевавших абстрактную революцию, смело берется за тему спартаковского восстания, но с характерной для мелкобуржуазного интеллигента растерянностью искажает революционную действительность, противопоставляя революционной дисциплине «свободу личного инстинкта» («Барабаны в ночи», поставленные в Мюнхене в абстрактно-кубистском оформлении). В последующие годы временной стабилизации капитализма Б. Брехт совершает вместе с экспрессионистами Верфелем и Газенклевером отход от оппозиционности, становясь певцом сильной личности, т. е. объективно смыкаясь с буржуазным лагерем искусства (пьесы «Чаща», «Уеррен Гестинго», «Мужчина есть мужчина»). Но дальнейший путь его ведет в обратном направлении, откалывающем его от прежних соратников, скатывающихся в стан врагов пролетариата.

Первый намек на новую направленность заключен уже в «Трехгрошевой опере» Брехта — Вейля («Опера нищих» в постановке Московского Камерного театра), где гинденбурговской

Германии было противопоставлено прославление преступного люда, нарушающего буржуазный правопорядок (1928). Протекавшая на фоне грустно-унылого, меланхолического джаза, эта опера не открывала просвета в будущее, но все же недовольство настоящим, глухой протест против чванства и самодовольства уверовавшей в «процветание» буржуазии здесь были выражены.

Разоблачительные тенденции выступили смелее в следующем произведении Брехта, направленном против религии, вскрываемой как средство отвлечения масс от борьбы, как орудие буржуазии, направленное против рабочего класса («Счастливый конец» — «Happyend», 1929). Но, выдвигая внеклассовый образ героини-девушки и «армии спасения», Брехт еще не видит, что подлинное уничтожение социальной несправедливости даст только революционный пролетариат.

На почву революционной классовой борьбы Б. Брехт вступает в произведении «Высшая мера» (1930), осуществленном им совместно с режиссером Дудовым и композитором Эйслером. Здесь речь идет о профессиональных революционерах, едущих в Китай для агитации, действие развертывается на заводах и в пролетарских «улицах без радости» Китая, а основной задачей этого произведения становится, по мысли авторов, показ политически неправильных установок, с тем, чтобы через разоблачение их указать правильную оценку событий и верный путь борьбы за коммунизм. Брехт пишет в этой пьесе: «Хорошо взять слово в классовой борьбе, громко и звучно призывать массы к борьбе, к тому чтобы растоптать угнетателей, к освобождению угнетенных». Это содержание авторы раскрывают через своеобразное сочетание декламационных и хоровых отрывков, через оркестровые и сценическо-драматические интермедии. Соединяя хор, малый оркестр и четырех солистов, привлекая к исполнению несколько рабочих хоровых кружков, Брехт — Эйслер раскрывают революционный сюжет о четырех агитаторах, дающих отчет партийному суду о проделанной ими в Китае подпольной революционной работе.

«Высшая мера», ставившаяся в большом Берлинском театре, произвела сильное — «притом сильное в революционном смысле — впечатление на значительное большинство зрителей и участников» — пишет пролетарский критик А. Курелла, указывающий, что пьеса «несмотря на ее грубые ошибки, в данных *конкретных* исторических условиях должна быть расценена как *революционная*».

«Высшая мера», изображая социальный гнет капитализма, рабский труд китайских бурлаков, подпольную работу революционеров, поднимает важнейшие проблемы революционной дисциплины и тактики коммунистов, выступает с разоблачением идей гуманизма, оппортунизма на практике и правого уклона.

Пролетарская критика вскрыла непоследовательность авторов, ряд значительных ошибок, вытекающих из логизирования, из отрыва от конкретной классовой практики пролетариата, из непреодоленных установок идеалистической философии. Конфликт между «рассудком» и «чувством», выдвинувшийся при выполнении поставленной авторами задачи, «является основным переживанием буржуазного интеллигента, который намеревается примкнуть к революционному пролетариату». Но, подводя итоги, пролетарская критика все же отчетливо сказала: «мы приветствуем художника Брехта, нащупывающего путь к коммунизму, — правда, с большими срывами и серьезными ошибками. . . Мы хотим и будем ему помогать в его стремлении к этой цели. Но помогать посредством суровой критики. Самое же появление этой критики должно послужить для него доказательством, насколько серьезно относимся мы к его первым попыткам» (А. Курелла).

В следующей своей пьесе — в инсценировке романа М. Горького «Мать» (1932) — Б. Брехт делает дальнейший шаг к сближению с пролетариатом. «Брехт берет у Горького основную схему. Безграмотная и классово несознательная жена рабочего постепенно втягивается в революционное движение. Брехт развивает дальше идею горьковского романа. У Горького мать становится на первомайской демонстрации на место убитого полицией знаменосца. У Брехта заключительная сцена романа Горького образует только часть пьесы. Мать показана как способная партийная работница, помогающая в революционном движении, как агитатор в деревне, пропагандирующая превращение империалистической войны в гражданскую. Словом, из несознательной работницы развивается тип «старой большевички», к которой новое поколение относится с большим уважением и благодарностью. Эта пьеса — изображение исторической фазы русского революционного движения — обращена к современной практике классовой борьбы в Германии. Моменты повседневной борьбы, разоблачение социал-фашистской теории «маленьких зол», теории, что Гинденбурга нужно поддерживать, — подняты Брехтом до явления искусства огромной важности для про-

летарской революции в Германии.. В пьесе дается большой простор политическим дискуссиям и политическим резюме в форме хоров революционных рабочих» (Анна Лацис).

Брехт строит пьесы, опираясь на свою теорию «эпического театра», исключающую из действия психологическую окраску, сводящую до минимума действие на сцене и предпочитающую *рассказ* о событиях их показу. «Кроме того действующие лица к своим выступлениям присоединяют всякого рода аргументы, разъяснения и готовые выводы, которые зритель должен извлечь из пьесы» (О. Биха). Такого рода трактовка говорит о механистических установках автора, сказывающихся и в схематичной обрисовке характеров. Но при наличии ряда недочетов пьеса взволновала и увлекла пролетарскую аудиторию. Она прошла 30 раз перед рабочими зрителями. Но, обеспокоенная успехом пьесы, буржуазия запретила после тридцатого представления постановку под предлогом, что «для таких постановок нет общественной потребности». Эта ханжеская мотивировка запрета лишний раз разоблачила цинизм, с которым буржуазия, опираясь на социал-фашистских полицей-президентов, проводит свое наступление на рабочий класс, душа террором и разнузданной культурной реакцией всякое проявление свободной революционной мысли.

Но террор фашизированной буржуазии уже бессилен удержать Б. Брехта в рядах класса, из которого он вышел, примкнув к пролетариату.

Творчество Б. Брехта, так же как творчество Ф. Вольфа, Э. Пискатора и ряда других деятелей революционного театра, говорит о том громадной важности процессе, который приводит левых радикальных интеллигентов, передовые слои художественной интеллигенции в ряды пролетариата. Перед пролетарскими культурными организациям Германии встает поэтому с особой остротой задача идеологического перевоспитания накопляющихся кадров попутчиков на театральном фоне, конкретной помощи им и критики их — подчас непоследовательной, но ценной и нужной для революционного движения — работы. Если в области литературы эти задачи осуществляются, то в области театра наблюдается еще значительное опоздание критической работы с попутчиками. Это является одной из причин того факта, что по сравнению с быстрым и плодотворным ростом пролетарской литературы Германии, выдвинувшей за последние годы крупные и значительные произведения целого ряда пролетарских писателей (И. Бехера, Курта Клебера, Карла

Грюнберга, Ганса Махвица, Людвига Турека, Вилли Бределя и др.), большая форма драматического театра заметно и на много отстает. Ликвидация этого прорыва встает в настоящее время как одна из неотложных очередных задач пролетарской литературы Германии. В осуществлении этой важной задачи создания большой формы пролетарского театра может и должен найти свое место режиссер-коммунист Э. Пискатор.

Как мы видели, творческий путь его шел зигзагообразно, осложненный срывами и колебаниями. Являясь одним из основателей пролетарского театрального движения в Германии на первом, раннем этапе его развития в годы послевоенных революционных боев, Э. Пискатор ставил перед «Пролетарским театром» задачи пропаганды коммунистических идей, обосновывал его на платформе классовой борьбы пролетариата, выдвигая одновременно требование «простоты в выражении и оформлении». Но в период временной стабилизации капитала и «американизации» буржуазной Германии он отошел от этой линии. В ряде больших постановок своего театра он выдвинул моменты художественного оформления, осложненного технологическим формализмом, на первый план, в ущерб революционному содержанию. Он пытался построить пролетарский театр, опираясь односторонне на силы колеблющихся драматургов-попутчиков, отрываясь от массового рабочего театра. Но в последний период, при новом обострении классовых противоречий, Э. Пискатор перестраивает свою работу, хотя и с большим опозданием. Он встает на путь критики своих ошибок, преодолевает формотворчество «левого искусства», ставит социальное содержание на должное ведущее место. На этом этапе перестройки мы и застаем в настоящее вермя Э. Пискатора, которому предстоит осознать до конца необходимость выкорчевывания механистических корней своего мировоззрения и перестроить свой творческий метод на высшей, диалектико-материалистической основе.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

МАССОВЫЙ ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР

Театральное представление — это не коллективное чтение передовых статей, а такая форма коллективной работы, которая своими особыми, ярко-художественными формами должна подвести массы к пониманию необходимости революционного разрешения стоящих перед рабочим классом задач.

А. Лозовский.

В ПРАКТИКЕ революционной борьбы различные формы театра имеют разные задачи. Малые формы театра — это тот отряд пролетарского театра, который наиболее быстро откликается на боевые лозунги ведущего классовую борьбу пролетариата. Театральные агитпропбригады специфическими средствами театра оформляют лозунги, только что данные компартией, и выносят свою работу к широким массам рабочих зрителей, иногда через несколько дней, не теряя темпа, непосредственно вмешиваясь в революционную борьбу на данном конкретном ее участке. Если содержанием для наших трамовских театральных ядер является все многообразие социалистического строительства, то в капиталистических странах, в частности в Германии, где классовая борьба приобрела наибольшую остроту, содержанием работы агитпропбригад является борьба за победу пролетарской революции.

Малые формы пролетарского театра выступают в Германии не изолированно. Бок-о-бок с ними ту же борьбу пролетариата ведут малые формы пролетарской литературы: очерки, репортаж рабкоров, стихи. Рядом же развивается революционная пролетарская музыка, революционная песня. Здесь же выступает и революционный агитплакат, иллюстрированная листовка, газетная карикатура, «уличный» рисунок, т. е. массовая революционная графика. Театральные агитпропбригады не только *пользуются* тем, что создают пролетарские художники других искусств, включая в свои представления революционные песни, стихи, изо-плакаты и рисунки, но и сами *активно участвуют* в творчестве, вызывая к жизни новые творческие силы из рабочей массы. Расцвет боевой деятельности германских агитпропбригад совпадает по времени с массовым развитием малых форм пролетарской литературы. Пролетарский поэт Германии Иоганнес Бехер так говорит о новом движении в германской пролетарской литературе, отчетливо наметившемся на рубеже 1929/30 г.:

«Возникла новая пролетарская литературная форма: рабочая корреспонденция и стенная газета. День за днем появляются новые газетные листы: неведомая рука пишет их и перелистывает. Печать, которая появляется здесь, на стене, и которая обращается непосредственно к тысячам, и есть та печать, из которой создается книга будущего». Сказанное И. Бехером может быть отнесено и к сотням германских агитпропбригад, охватывающих миллионы рабочего зрителя.

Но было бы глубоко ошибочно видеть в малых формах литературы и в малых формах театра, создаваемых пролетариатом, *единственный* источник книги будущего и театра будущего. «Малые формы» ни в какой мере не исчерпывают существующих и возможных форм развития пролетарского искусства. На ряду с очерком (например, Курта Клебера «Баррикады на Руре») германская пролетарская литература выдвинула и большую форму романа, обобщающего опыт гражданской войны (Грюнберг — «Пылающий Рур», Ганс Мархвиц — «Штурм Эссена»), рисующего в обобщенной форме боевую работу компартии на заводе (Вилли Бредель — «Машиностроительный завод Н. и К»). На ряду с агитпропбригадным скэтчем и обозрением нарождается и большая пьеса (например последние произведения Фр. Вольфа и Б. Брехта), которой предстоит проанализировать итоги революционной борьбы на различных ее ступенях и участках и поднять основные вопросы пролетарского мировоззрения. К этому вплотную подошел в настоящее время пролетарский театр Германии. Но то, что возможно беспрепятственно осуществить у нас, при диктатуре пролетариата, что у нас ярко иллюстрируется переходом самодеятельного кружка комсомола в Театр рабочей молодежи и громадным творческим ростом пролетарской драматургии, то задерживается условиями развития пролетарского исскуства в капиталистическом окружении, фашистским террором. Однако опыт германской пролетарской литературы указывает, что и *до* свержения власти буржуазии, накануне социалистической революции, пролетарское искусство может выявлять себя в больших формах. Следовательно, нет оснований ограничивать развитие пролетарского театра в Германии одними лишь малыми формами, которые в данных условиях класовой борьбы играют и должны играть очень значительную роль, являясь наиболее *гибким* ее оружием, но все же *не единственным.*

Однако критерием оценки работ агитпропбригады является не быстрота, с которой она откликается на очередные лозунги

революционной борьбы. Если бригада отстает, запаздывает, то она, конечно, не выполняет своего назначения, упускает возможности, присущие ей как малой форме театра. Но решает дело не быстрота отклика, а *боевая значимость* его, степень его *художественной* ценности. Художественность приемов, их меткость, их действенность, т. е. качество выполнения данного политического задания специфическими средствами театра, — являются решающими. Именно поэтому работа театра агитации и пропаганды включается в область пролетарского *искусства*. Но овладение художественными приемами агитации и пропаганды не дается сразу, оно вырастает в процессе развития художественной практики, неразрывно связанной и подчиненной практике классовой борьбы. Поэтому нам придется говорить о различных этапах творческого пути театра малых форм в Германии. При всей своей молодости театр агитации и пропаганды имеет свою историю, основные вехи которой мы и должны наметить в данной главе, дабы правильно понять современное положение пролетарского театра в Германии и те задачи, которые стоят пред ним в ближайшем будущем.

ОРГАНИЗАЦИЯ рабочего театра в Германии восходит к довоенному времени. Вскоре после учреждения профессионального театра для рабочих в Берлине (в 1890 г.; см. главу 2-ю) под лозунгом «искусство — народу», наблюдается и возникновение первых *любительских* театральных ячеек с рабочим составом. Они ставят пьесы из репертуара буржуазной сцены. Два-три таких общества, носивших характер мелкобуржуазных «ферейнов», чуждавшихся политики, организуют в 1906 г. Германский рабочий театральный союз (РТС), созывающий через два года свой первый съезд, на котором происходит присоединение союза к социал-демократической партии и выносится постановление: «работником союза может состоять лишь тот, кто принадлежит к профессиональной или политической организации». Поскольку мы уже ознакомились с деятельностью социал-демократов в области театра (см. главу 2-ю), — нас не удивит, что союз, находившийся под их влиянием, ставит в годы мировой войны шовинистские и милитаристские пьесы. В последние годы мировой бойни, когда большие зрелища запрещаются, Театральный союз насчитывает около 50 групп, разбросанных по всей Германии. Этот период деятельности союза, отмеченный полной отчужденностью его от политической борьбы, которую вели будущие спартаковцы с «независимыми» и социал-демократическим большинством, Артур Пик[1] называет периодом «развлекательного театра» (1914 — 1921).

Первые ростки рабочего самодеятельного театра, складывавшиеся в форме драматических любительских кружков, находятся еще в полной зависимости от буржуазной сцены, от мещанского репертуара. Преодолению чуждых буржуазных влияний

[1] *Артур Пик.* „Пути рабочего театра Германии“, ГИХЛ, 1931, 40 стр. В этой брошюре видный деятель пролетарского театра Германии дает краткую историю Германского рабочего театрального союза, первым коммунистическим председателем которого он стал в 1928 г

мешает руководство социал-демократии, зараженной ревизионистским разложением. Мы видели то же явление в области профессионального театра, говоря о развитии «народных театров». Характерной параллелью служит и развитие рабочих хоровых кружков. Первые певческие объединения рабочих возникают в 80-х гг. прошлого столетия, в обстановке Германии Бисмарка. На первых порах они помогают воспитанию классового сознания пролетариата. Но затем они подпадают, подобно театральным кружкам, под влияние ревизионистского перерождения социал-демократической партии и играют уже реакционную роль. Зачахнув во время мировой войны, «Рабочий певческий союз Германии» возрождается после 1918 г., охватывает свыше миллиона членов, но его деятельность, руководимая социал-демократами, принимает контрреволюционный фашистский характер. Как и в «Народном театре», так и в Певческом союзе, так и Рабочем театральном союзе вожди социал-демократов стоят на позициях «нейтралитета» и «надпартийности» искусства, превращая искусство в орудие соглашательской политики с буржуазией. Поэтому во всех трех организациях движение вперед достигается путем упорной, трудной, медленной борьбы передовых революционно-оппозиционных групп против социал-демократического руководства за завоевание влияния на организованные в данных объединениях массы. Э. Пискатор возглавляет революционную оппозицию в «Народном театре». Внутри Рабочего певческого союза также возникает красная революционная оппозиция, которая успешно закрепляет свои достижения за последние годы. А внутри Рабочего театрального союза идет движение, которое приводит к закреплению руководящего влияния компартии в 1928 г., после долгих и страстных боев внутри союза. Для развития германского пролетарского искусства в целом является характерным, что ему приходится в первую очередь воевать с социал-демократическими вождями и поддерживаемыми ими буржуазными эстетическими воззрениями. Толчок к политической активизации Рабочего театрального союза был дан извне, со стороны наиболее передовой части революционных рабочих масс. В 1921 г. возникают первые зачатки коллективной декламации, вырастая из практики политических демонстраций, оформляясь в предварительное разучивание заранее написанного текста. В 1920/21 г. возникает и полупрофессиональный «Пролетарский театр» Э. Пискатора, ставивший, как мы уже знаем, на ряду с пьесами также революционные инсценировки, вроде

«День России», призывавшей к немедленной поддержке Советской республики.

Отношение руководящих партийных кругов к первым революционным театральным группам складывается на первых порах в неблагоприятную для них сторону. Господствует явная недооценка художественных возможностей театра как орудия классовой борьбы, которое может быть с успехом использовано для революционных целей. Но все же компартия начинает привлекать передовые революционные теа-группы Берлина к политическим выступлениям. К 1924 г. в Берлине работают уже три труппы: «Веддинг», «Красные блузы» и труппа МОПРа (с безработными актерами-профессионалами). Общее полевение рабочих масс в ответ на разрастающееся наступление буржуазии на жизненный уровень трудящихся обеспечивает первым революционным труппам сочувственный прием со стороны рабочих. Начинаются первые гастрольные поездки трупп по провинции, первое их проникновение в индустриальные районы, встречи с широкими слоями рабочей массы. При этом приходилось преодолевать не только сопротивление властей и разного рода препятствия, связанные с организацией нового дела, но и недоверие рабочих к искусству, которое они привыкли видеть в руках господствующего класса и не привыкли считать своим.

Вот что рассказывает руководитель труппы МОПРа Клаус Нейкранц[1] про поездку в Рурскую область (1925 г.): «Нас встретили сначала с большим недоверием даже функционеры, несмотря на то, что мы имели направление от КПГ (компартии Германии). Позднее мы узнали почему. На нашем плакате стояло: «Гастроль труппы художников, Берлин». Чего ищут «художники» Берлина у горняков Рурской области?! Но вскоре они поняли, кто мы такие, и наша инсценировка быстро приобрела известность в индустриальном районе. Мы двигались по рабочему поселку шахтеров на телеге с большим писаным плакатом, с трубными звуками и со звоном колокольчика, останавливаясь на перекрестках и приглашая рабочих на наше представление. Мы подъезжали к местам, где происходила смена шахтеров, и продолжали нашу шумную рекламу до тех пор, пока дирекция шахт не присылала полицию, чтобы прогнать нас. Но тогда внезапно портилась запряжка лошади или что-либо оказывалось в непорядке, так что телега не могла сдвинуться с места. Рабочие соби-

[1] Автор пользуется случаем поблагодарить т. К. Нейкранца за предоставление материалов по истории пролетарского театра в Германии.

рались вокруг нас, полицейские безрезультатно пытались снять с места телегу, подсмеивающиеся остряки оказывались на нашей стороне, и вечером зал был набит битком. Когда мы прибыли в Дортмунд, там только что произошло по вине дирекции большое несчастие на шахте «Министр Штейн», стоившее жизни 135 шахтерам. В тот же вечер наше обозрение называлось уже «Министр Штейн». Полиция преследовала нас словно бешеная, арестовала нас на сцене и запретила выступления». Анкета, проведенная этой труппой среди рабочих Рурской области, является интересным материалом по истории революционного рабочего театра в Германии. На вопрос: «что ты хотел бы увидеть такого, что можно было бы показать всем рабочим?» — ответы гласили: «конец республики», «как живется рабочим в России», «правду о России, о стране наших надежд», «как господа толстопузые сами заработают под командой рабочих», «как государство и суд обращаются с рабочими и с богатыми».

Эти запросы на конкретную социально-политическую тематику далеко опережали то, что могла дать труппа, что мог дать рабочий театр в целом на данном этапе его развития. Местные труппы в провинции состояли (еще в 1927 г.) на 80% из приверженцев социал-демократической партии. Необходимо было отвоевать массы кружковцев от социал-демократического руководства, и по этой линии повелась борьба внутри союза, в который передовые берлинские труппы вступают в 1925 г. Но уже раньше делались отдельные попытки протестовать против оппортунизма руководителей. Так, на съезде 1922 г., когда оппозиция состояла еще из несвязанных между собою отдельных делегатов, первое же ее выступление привело к уходу из союза 24 местных групп под предлогом, что союз преследует политические цели. Помехой оказалось далее то обстоятельство, что с 1924 г. местопребывание союза было перенесено из Берлина в Лейпциг, так что более революционные группы Берлина и Гамбурга упускали из рук возможность влиять на деятельность союза.

Между тем именно в Берлине и Гамбурге развивалась деятельность передовых теа-трупп, доказавшая, что они могут служить своей работой классовой борьбе германского пролетариата. Здесь впервые меняются методы работы. «Мы все тогда чувствовали, — говорит один из участников самодеятельного германского театра, — что наша организация слишком мертва, наши методы работы слишком сухи для того, чтобы привлечь молодого рабочего. Нам нужно было что-нибудь новое в деле объединения рабочих. Мы всюду устраивали театральные выступления, но

публика покидала зал еще до конца действия. Почему же? — Мы играли с устарелым реквизитом, мы подражали мещанскому театру. Наши выступления начинались по большей части классической музыкой Моцарта и Гайдна... Конечно, все это требовало немедленных изменений».

Даже в тех случаях, когда любители-кружковцы разыгрывали революционные пьесы, впечатление не было актуализировано. Так, например, представление пятиактной исторической пьесы Берты Ласк «За четыреста лет» («Томас Мюнцер»), которое автору этих строк пришлось видеть в Берлине на праздновании годовщины Октябрьской революции (в 1925 г), проходило в огромном зале одного из рабочих районов Берлина без достаточно активного отклика двухтысячной массы рабочего зрителя. Пьеса раскрывала предательскую роль вождя протестантов Лютера в крестьянской войне XVI в., развертывала интересную, значительную и нужную тему, ярко освещая революционную роль крестьянских масс и их вождя Томаса Мюнцера, но все же постановка, замкнутая в пределах небольшой сцены, не выплескивалась в зал, к зрителям, и технически слабые голоса кружковцев не могли «поднять» пьесу. Большая форма исторической драмы требовала от исполнителей актерской техники, которой они не обладали, а от постановщиков — использования ресурсов сцены, которых не было в их распоряжении. Зрительный зал не вовлекался в действие, и подъема в нем не наблюдалось; зато он вспыхивал ярким огнем, как только появлялись политические докладчики, говорившие о значении Октября и о советском пролетарском государстве.

Актуализировать методы работы, отойти от подражательного любительства — стало насущной очередной задачей. Руководимые А. Пиком «Красные блузы» переходят на смешанную программу, строят теперь свое выступление на чередовании эстрадных номеров с небольшими одноактными пьесами. Начинает развиваться революционная эстрада (кабарэ), и создаются первые пролетарские обозрения. Выборы в рейхстаг 1925 г. проходят уже при активном участии перестроившихся теа-групп, включающихся в агитационную предвыборную кампанию. На съезде 1925 г. в Галле перед членами театрального союза выступают берлинские товарищи, показывая новую политически заостренную работу «блузников». «Это было незадолго до выборов, — расказывает один из очевидцев. — Во время короткой и живой сцены перед нами прошли представители всех партий, и под конец большой красный кулак уничтожил всех: монахов, капиталистов, юнкеров.

Это было время, когда немецкая бюрократия готовила для рабочей молодежи трудовую повинность. Наши берлинские товарищи показали нам казарменный двор, прусского унтер-офицера и 5 новобранцев. Можно ли было найти что-нибудь лучшее, чтобы ярко показать милитаризм? Основным принципом нового стиля было стремление вовлечь в игру весь зал. И, действительно, зрители блестяще реагировали на указанные сцены: свистели, подпевали, вставляли свои реплики и аплодировали — одним словом, играли вместе с актерами». В том же направлении активизации зрительного зала и публицистического заострения тематики работал в эту пору и Э. Пискатор, показывая силами профессиональных актеров, с участием рабочих кружковцев, политическое обозрение «Красный грохот», широко пользуясь малыми театральными формами для публицистического заострения тем, связанных с предвыборной кампанией.

Массовые политические инсценировки, поставленные им в большом берлинском театре-цирке (Гроссес Шаушпильхауз) в 1924 и 1925 гг. с участием тысячи рабочих, также дают новый опыт в плане разработки политического агитационного зрелища. Но эти инсценировки были слишком громоздки, чтобы стать формой повседневной массовой работы отдельных теа-групп. Для последних оказывается более подходящей форма «живой театрализованной газеты» с немногими участниками, с несложным реквизитом, с бо̀льшей гибкостью в переброске с места на место. Поэтому, когда в Германию проникают (в 1925 — 1927 гг.) первые известия о нашей «Синей блузе» и когда одна из лучших московских трупп проводит с большим успехом гастроли «синеблузников» по Германии, то влияние ее находит подготовленную почву и оказывается плодотворными в плане ознакомления германских кружковцев с разнообразными игровыми приемами нашего «живогазетного» театра.

К концу 1927 г. Берлинский рабочий театральный союз состоит на 60% из коммунистов и находится под твердым влиянием компартии. Обходя распоряжения и соглашательские директивы правления союза, находившегося в Лейпциге, берлинские товарищи развивают оживленную деятельность, рассылают провинциальным кружкам новые материалы, новые пьесы, шлют на места циркуляры, изобличают социал-демократов. Их художественные успехи и удачная организационная деятельность позволяют им выполнить задание партии: завоевать всю организацию и овладеть руководством. На X съезде союза в 1928 г. при выборах нового союзного руководства коммунистическая

часть союза одерживает крупную победу: 116 делегатов высказывается за берлинцев, 86 — против. Новым председателем ЦК союза избирается руководитель берлинских «Красных блуз» т. Артур Пик, а местопребывание правления союза переносится в Гамбург, где местная группа на две трети состоит из коммунистов. Направление всей работы союза меняется. Победа революционной оппозиции поворачивает союз к выполнению задач, сформулированных в резолюции съезда, ставшего историческим и обозначившего решительный перелом в развитии германского рабочего театра. Резолюция говорила следующее: «Рабочий театральный союз, который как культурная организация пролетариата сильнейшим образом заинтересован в культурном освобождении рабочего класса, сознает, что это освобождение возможно лишь на основе политического и экономического освобождения пролетариата. Поэтому РТС призывает всех своих членов организоваться как политически, так и экономически. В настоящее время, когда в сравнении с эпохой основания РТС, который уже в 1908 г. должен был быть организацией для классовой борьбы, классовые противоречия обострились, РТС должен в своей работе, путем заостренной классовой и боевой ориентации, учесть положение вещей в настоящем, решительно защищая требования революционного пролетариата и ведя острейшую борьбу с реакцией и лицемерием буржуазии». Это означало, что союз вставал в ряды революционного авангарда рабочего класса. Одновременно съезд принял предложение об установлении тесной связи с зарубежными товарищами, в особенности с советским самодеятельным театром и революционными теа-группами Чехо-Словакии.

Завоевание руководства союзом обязывало ведущую его коммунистическую часть к большой энергичной работе. Последняя развивается с громадным успехом в последующие годы. Организуется выставка рабочего театра, показывающая его достижения, налаживается издание руководящего союзного журнала («Арбейтербюне»), рассылается две-три тысячи писем в год, инструктирующие местные группы, и, что самое важное, местные организации получают конкретный сценический материал из пьес, эстрадных номеров и сочинений для хоровой декламации (собранные материалы печатаются в ежемесячнике «Красный рупор» с 1929 г.). Вся эта работа проделывается безвозмездно, в порядке общественной нагрузки. В результате — не только активизация работы союза, но и перестройка его состава. За полтора года работы в новом направлении число социал-демо-

кратов в нем снижается с 80 до 60%. Рядом с драматическими кружками вырастают многочисленные агитпропбригады, участвующие во всех политических кампаниях и поддерживающие связь с предприятиями. К 1930 г. число театральных ячеек союза достигает 300, среди них 100 агитпропбригад, составляющих его основное, ведущее ядро.

Характерно, что укрепление революционного коммунистического крыла РТС, его руководящее влияние и формирование работы передовой части союза по принципу агитпропбригад произошло в период так наз. стабилизации капитализма, когда буржуазия Германии уверяла в «успокоении» страны, с надеждой взирая на «процветание» Америки Гувера, вывозившей свои капиталы в «американизированную» Германию. Но на капиталистическую рационализацию, на возрождающиеся после военного разгрома империалистические тенденции, на рост безработицы, на заключение в тюрьму многих тысяч товарищей — рабочий класс ответил усилением революционной борьбы, выражением чего явилось и революционизирование Рабочего театрального союза, укрепление его на позициях театра революционной агитации и пропаганды.

ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1930 г. журнал «Красный рупор» («Дас роте Шпрахрор») провел интересную анкету среди 100 агитпропгрупп Германии. Из 70 ответов, полученных на разосланные анкеты, выясняется общая картина работы самодеятельного рабочего театра Германии, которая поможет советскому читателю ориентироваться в разнообразной и широко разветвленной деятельности передовых агитпропбригад, раскинутых на германской территории. Из 70 трупп труппами компартии являлись 35, труппами комсомола — 27, сочувствующих организаций — 3. Из Рабочего театрального союза *выросли* только 3 труппы, но в его состав входят 35 групп. По социальному составу распределение сложилось следующим образом: исключительно из рабочих состоит 39 трупп, из рабочих и служащих — 12, смешанный состав (рабочие, служащие, художники, писатели, профессиональные актеры, работники умственного труда) — 12, из сельскохозяйственных рабочих — 1 труппа. По количеству данных в течение года представлений: от 10 до 50 выступлений провели 14 трупп, свыше 100 раз выступало 6 трупп. Подвергалось запретам, арестам и иным полицейским преследованиям 18 трупп. На предприятиях играло 15 трупп. В сельских местностях—47 трупп. Самодеятельно сочиняли тексты выступлений— 50 трупп, совместно с писателями работало — 17, из них с профессиональными писателями — 8 трупп. Заимствовали тексты выступлений из материалов, публикуемых в журнале «Красный рупор», — 45 трупп.

Приведенная статистика не полна, так как не все опрошенные труппы прислали ответ. Тем не менее она дает возможность обозреть достижения агитпропбригадного движения и вместе с тем указывает и на слабые места его. Обращает на себя внимание большое число трупп компартии и комсомола (62), но только 35 (т. е. половина) вошли в организацию Рабочего театрального союза. Это указывает, что необходимость завоевания масс, иду-

щих на поводу у социал-реформистских вождей, еще не достаточно осознана передовыми агитбригадами, среди которых на данном этапе наблюдается своего рода «сектантство».

По этому поводу раздались решительные голоса протеста, и в порядке самокритики третья общая конференция трупп комсомола (1930 г.) осудила всяческие попытки отдельных трупп к изоляции. «Благодаря общему подъему, пережитому агитпропбригадным движением за последние годы, в силу значения, которое оно получило в борьбе, вследствие решительного успеха, которым оно стало пользоваться у рабочих, став их любимым детищем, некоторые труппы впали в опасную «самодеятельность». Эти сошедшие с рельс труппы стали рассматривать себя как общества (ферейны) среди политических боевых организаций, вели собственную жизнь, противопоставляли нередко свои интересы ферейна — интересам общей организации и отставали поэтому от развития агитационно-пропагандистских потребностей революционного пролетариата. Они не вели никакой работы на предприятиях или вели ее плохо, пренебрегали главными задачами, забросили работу среди эксплоатируемых слоев, среди рабочих-подростков, среди работниц, среди сельскохозяйственных рабочих и мелкого крестьянства. Тем самым они забросили те области работы, которые требуют наибольших усилий, наибольшего самопожертвования и поддержки, которые нуждаются, следовательно, в наиболее интенсивной обработке» («Красный рупор», 1930).

Приведенные статистические данные свидетельствуют также о слабо развитой еще связи с предприятиями. Между тем по договору, заключенному между агитпропгруппами, последние обязывались установить «тесные сношения со всеми предприятиями и побудить их взять шефство над труппами» для укрепления революционной профсоюзной оппозиции и красных фабзавкомов. Журнал «Красный рупор» отмечал также недостаточно серьезное отношение к работе в сельских местностях, указывая, что выезжающие в деревню труппы нередко ограничиваются формальным подходом: сыграют спектакль, но не ведут работы вокруг спектакля, не освещают вопросов, волнующих крестьян, не умеют найти чуткого подхода к нуждам сельского населения.

В процессе своего роста германские агитпропбригады не избежали, конечно, ошибок. Отклоняя репертуар мещанского театра, отбрасывая любительское подражательство, некоторые агитпропгруппы перегибают свой протест против старого профтеатра в

другую крайность. Они отрываются от пролетарской литературы, настаивая на самостоятельном сочинении пьес *внутри* театра, силами театрального коллектива. Вот как высказывался (в 1929 г.) руководитель «Красного рупора»: «Вначале мы еще пробовали брать произведения пролетписателей, но опыт показал, что мы не можем являться исполнителями представления, созданного не нами. Не от литературы к представлению, а от представления к литературе!» Другая группа выдвигала тот же метод, выступая с формулировкой: «не от пера к игре, а от игры к перу». В подобном подходе сказывалась явная недооценка значения *слова* и роли пролетарской *литературы* на театре, стремление изолировать пролетарский театр от общего движения единого пролетарского искусства. В своеобразном преломлении здесь находили свое развитие отголоски теорий, выдвигавших в области профессионального театра первенство режиссера перед драматургом, «театрализацию театра», полную самостоятельность театрального искусства. Правильно рассматривая себя как творцов идеологических ценностей, работники рабочего театра совершали ошибку, умаляя значение литературы на театре. На практике это вело к кустарничеству, к понижению качества продукции, к плохим текстам, которых не могли исправить ни энтузиазм ни рвение постановщиков и исполнителей. В тесной связи с увлечением игровой стороной театрального представления шло и чрезмерное использование сатирических масок, сценических карикатур и шаржей, создававших уклон к схематизму и абстрактности. Боевое значение масок-карикатур на капиталиста, фашиста, социал-демократа соглашателя и т. д. ослабевало при их повторении, переставало отвечать на запросы политического дня, когда пропаганда *общих* революционных идей сменилась бичеванием конкретного зла, вскрытием классовых врагов на текущем материале экономической и политической борьбы. Между тем в кружках распространены были навыки сатирического осмеяния в обобщенных схематичных масках. Некоторые руководители считали, что «рабочие охотнее всего видят своих врагов изображенными в карикатурном виде на сцене, например, в боксе, где Людендорф дерется с Носке, Эберт с Вильгельмом, пока не выступит Макс Гельц и не побьет, при общем ликовании зрителей, остававшегося до того неуязвимым чэмпиона-боксера Носке». Ограничение выступлений сатирическими сценками, проводимое в некоторых кружках, суживало возможности их агитационно-пропагандистской работы, лишало ее эффективности.

Поэтому руководителям движения приходилось указывать на

необходимость отойти от первичных методов голой агитки, требовать перехода на более углубленные методы *художественного* показа и повышения качества пропаганды. «Печальный образ являет собой агитпропгруппа, которая, показывая поступки классового врага, противопоставляет им всего лишь марширующих коммунистов, в лучшем случае присоединяя призыв: «вступай в ряды, пролетарий!» Но *что* означает вступление в ряды партии и с какими жертвами оно связано, остается недоговоренным, и поэтому случается, что количественно большой результат вербовки при выступлении труппы часто обесценивается, так как завербованный не знает еще своих обязанностей активного классового борца, а соприкоснувшись с ними, выбывает из строя так же быстро, как он и вступил в него... Поэтому недостаточно, например, заставить маршировать Красную армию и обращаться к зрителям с призывом: «охраняй Советский союз, родину угнетенных всех стран». Покажите лучше достижения Октябрьской революции в сравнении с «социалистическим маршем» германской республики, по сравнению с царской Россией... Недостаточно сказать: «Советский союз въедается в тело капитализма». Надо раскрывать: объяснять пятилетний план и план Юнга, истолковывать, противопоставлять» («Красный рупор», 1930). Путем подобной самокритики самодеятельный театр становится на путь освобождения от своих болезней.

ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР НА БОЕВОМ ЭТАПЕ

В ГОДЫ РАЗВИТИЯ мирового экономического кризиса и строительства социализма в СССР германскому рабочему театру пришлось выполнять лежавшие на нем ответственнейшие задачи в обстановке борьбы с белым террором и фашизмом. Проводя в жизнь лозунг конкретизации работы и ее результатов, передовые агитпропбригады Германии поворачиваются *лицом к предприятию*. Массовая борьба против фашистской диктатуры ставила вопрос о политике единого фронта, о завоевании широчайших слоев пролетариата и трудящихся и выдвигала укрепление революционной профоппозиции как центральную проблему на данном этапе борьбы партии и пролетариата. Агитпропбригады не довольствуются теперь *связью* с предприятием, а стремятся проникнуть в самый центр фабрично-заводской жизни, включиться в *повседневную* борьбу, протекающую на предприятиях. Совместно с партией и красными профсоюзами они борются за завоевание широких масс трудящихся. Поскольку в Германии нет клубных и фабрично-заводских театров, поскольку доступ теагрупп на фабрику огражден полицейскими запретами, постольку им приходится пользоваться каждым удобным случаем, чтобы отвоевать себе право на обращение к рабочим. Теагруппы Германии вступают между собой в соревнование по вербовке новых членов партии, профоппозиции, подписчиков «Роте Фане», членов МОПРа и т. п. Каждое их выступление — боевое. «Выступление агитбригады на предприятиях протекает при таком обостренном настроении аудитории, что бригада обычно не знает, чем кончится ее выступление, забастовкой ли на заводе, мордобоем ли или арестом той бригады, которая выступает. Но каждое действие имеет непосредственный политический результат». Передавая эти сведения, сообщенные иностранными делегатами, приехавшими на конференцию Профинтерна (в 1930 г.), т. Боярский добавляет: «нам нужно многому поучиться у европейских товарищей. Они ставят вопрос прямо, берут больное из

жизни данного завода, создают произведение на данном заводе, берут исполнителей из данного завода. Соответственным образом перестраивается ряд авторов, композиторов, музыкантов, которые все это обслуживают, причем это носит характер злободневного художественного события в жизни данного завода».

Заводские группы, составленные из безработных товарищей, применяют гибкие, ударные формы выступлений, сообразуясь с обстановкой данного завода. Их задача — не только провести свое художественное выступление, но и построить и перестроить его таким образом, чтобы оно отражало конкретные нужды рабочих, освещало то, о чем говорится на заводских собраниях. Отсюда — построение программы: краткой по времени (на полчаса), остро злободневной по темам. Три небольших пьесы составляют основу выступлений: пьеса на злободневную заводскую тему (видоизменяющаяся в зависимости от конкретных обстоятельств); пьеса, пропагандирующая вступление в профсоюз; пьеса, пропагандирующая вступление в компартию. Это говорит о том, что «понятие рабочего театра означает в настоящее время агитацию и пропаганду», что «рабочий театр сбросил с себя мещанскую оболочку» (Артур Пик).

Ни одно политическое выступление компартии не обходится теперь без подобного или сходного участия агитпропбригад. Их работа не является дополнительной, не образует «художественной части» вечера, служащей для отдыха и развлечения, а составляет органическое единство с политическим докладом, неотъемлемую часть политической кампании. Поэтому агитбригаду можно встретить на всех боевых участках, где отстаиваются политические и экономические интересы рабочих. Во время предварительной кампании к выборам в германский рейхстаг 1930 г. агитпропбригады провели громадную революционную работу. Вскоре же они включились в стачечную борьбу берлинских металлистов. За 14 дней забастовки играло 20 берлинских агитгрупп, давших 180 постановок, охвативших 90 тыс. зрителей. Одновременно шел сбор средств в пользу бастующих, группы агитировали в 25 местах вне Берлина, собирали деньги, вербовали членов МОПРа, революционной профоппозиции, партии и комсомола.

Подобная работа требовала не только смелости, решимости, художественного мастерства, но и больших знаний, прежде всего политических. Например, для участия в забастовке берлинских металлистов бригадам нужно было быстро проработать ряд специальных вопросов, осветить рабочим предательскую тактику

реформистов, обман «государственного арбитража», связи экономики с политикой, необходимость перерастания стачки экономической в стачку политическую и т. п. Или же надо было выступить против оппортунистических Брандлеровских театральных групп, воспользовавшихся методами агитпропбригад и пытавшихся под видом «Красных ракет» перевести коммунистическую пропаганду в оппортунистическую колею. По этому поводу «Роте Фане» писало: «В связи с этим политическая критика в оценке агитпропгрупп является более важной, чем эстетическая точка зрения. В пределах нашей агитации и пропаганды искусство является только тогда желанным, когда оно растет без ущерба для политической ясности. . . Примиренчество по отношению к Брандлеровским «Красным ракетам» является не менее опасным, чем примиренческое отношение к Брандлеру и его компании».

Учитывая необходимость серьезной работы над политическим воспитанием работников агитбригад, Берлинское отделение РТС провело в начале января 1931 г. первые восьмидневные курсы для повышения культурно-политического уровня агитбригадиров.

В учебный план были включены основные вопросы политэкономии, исторического материализма, истории рабочего движения, социалистического строительства СССР и т. д. Восемь дней на учебу — это, конечно, очень мало по нашим понятиям, по сравнению с двух-трехгодичными курсами Трам-техникума и т. п. Но в боевой обстановке работы агитбригад в Германии, когда надо было перестраиваться на ходу и овладевать теорией, не покидая занятых в борьбе позиций, эти первые курсы явились веским толчком для дальнейшей методологической работы РТС, показателем нового, более высокого уровня ее. Систематическая учеба по всем вопросам художественной практики также не может развернуться полностью. Но начало ее заложено в беседах, которые прорабатывают теоретические и практические проблемы революционного театра.

Таких проблем множество, так как практика классовой борьбы выставляет пред агитбригадами все новые и новые задачи. Если сегодня надо принять участие в выборах фабзавкомов и выступить с разоблачением реформистских, христианских и желтых заводских комитетов, отбивая натиск на предприятие национал-социалистов, то завтра надо быть готовым к агитационному выступлению среди служащих, а послезавтра — к поездке в сельские местности. Для различных категорий зрителей вырабатываются поэтому особые программы выступлений. Когда КПГ

выдвинула зимой 1930/31 г. лозунг народной революции, то т. Тельман, выступая на пленуме ЦК КПГ, указывал, что «народная революция как главный стратегический лозунг означает не только популярную формулировку понятия «социалистическая пролетарская революция», но одновременно с этим в нынешней ситуации несет обязательство вовлечь трудящиеся средние слои в революционный классовый фронт. Наш долг — решительно проявить инициативу в деле вовлечения трудящихся. Я имею в виду мелкое и среднее крестьянство, городское среднее сословие и не в последнем счете работу среди чиновников и служащих». При этом он подчеркивал необходимость «покончить с глубокой пассивностью, замечающейся в работе среди служащих, и отбросить подход к ним как к людям «высшего слоя», призывал «больше, смелее и гибче работать в этих слоях, зачастую испытывающих большую нужду», повернуться «лицом к конторам, торговым предприятиям и банкам». Естественно, что для выступления агитбригад перед мелкобуржуазной аудиторией требовалось изменить методы агитации и прежде чем написать пьесу из жизни немецких служащих, отдельные труппы тщательно изучали их быт и условия их работы.

Провозглашенный теперь лозунг означал также и вовлечение мелкого и среднего крестьянства в революционный классовый фронт. И здесь агитгруппы включались в выполнение заданий партии. Они усилили регулярное обслуживание деревенского населения. Выезжая из Берлина по воскресеньям, они везли с собой короткометражный фильм, после показа которого один из бригадиров делал краткий политический доклад на тему дня. Затем разыгрывалась постановка. Антракты использовались для распространения революционной литературы. Такие поездки совершались уже во время предвыборной агитации перед созывом рейхстага (в 1930 г.) «Нигде мы не встречали таких жадных и внимательных слушателей, — пишет один из участников поездки, — они буквально играли вместе с нами, то-и-дело вмешиваясь в ход действия восклицаниями, возгласами, реагируя живейшим образом на постановку и ее развитие». Образовались и специально деревенские труппы, работающие в сельских местностях. Вот что говорит одна из них: «Наша труппа «Серые шапки» состоит из сельскохозяйственных рабочих и поденщиков разных мелких деревень и имений. Мы играем всюду, где собираются сельские рабочие: на дворе усадьбы, перед стенами конюшни, перед кузницей, на грузовике, в небольших залах, не имеющих сцены. За два года мы играли перед 52 тыс. рабочих».

Приходя к рабочему на завод, приезжая к батраку в деревню, или к служащим в залы их собраний, агитбригады нашли способ подойти и к неорганизованному населению. Они стали проводить свои выступления во дворах больших домов. Заранее оповещенные жильцы собираются на дворе дома в количестве до двухсот человек. В назначенное время прибывает театргруппа, дает свое представление и проводит сбор средств в пользу той или иной общественной кампании.

Так работают многочисленные агитпропгруппы, носящие хорошо знакомые теперь рабочему зрителю имена: «Красные кузнецы», «Красные рупоры», «Колонне линкс», «Алярм», «Застрельщики», «Еретики», «Веддингская колонна», «Бродячие крысы» и т. д. и т. д. «Мы называемся *«Красными кузнецами»* потому, что мы боремся в нашей работе за наше дело, потому что мы хотим помочь *выковать Красный фронт»*. Боевой клич германского пролетариата — *«Рот Фронт»* — звучит и на выступлениях остальных агитбригад, вступающих между собой в соревнование по выполнению ударных художественно-политических заданий. Методом соцсоревнования было проведено и празднование 25-летия существования Германского рабочего театрального союза (1906 — 1931).

Побывавшие в СССР агитбригады связаны соцдоговорами с нашими ТРАМами и с отдельными бригадами наших заводов. Кроме того применяется метод общественного буксира, когда более квалифицированная группа берет на буксир отставшую и помогает ей повысить свою политическую и художественную квалификацию. Шефство фабрично-заводской ячейки над агитбригадой, прикрепленной к предприятию, является другим способом применения новых форм работы, обеспечивающих успех революционной борьбы.

С достигнутыми результатами советский зритель имел возможность частично ознакомиться во время гастрольных поездок трех германских агитбригад по СССР («Красные рупора» в 1929 г., «Алярм» в 1930 г., «Колонне линкс» в 1931 и 1932 гг.). «Красные рупора» — агитпропгруппа германской компартии и комсомола — произвела громадное впечатление страстностью и убежденностью исполнения, необычайной ритмичностью и организованностью агитационных номеров, умело связанных с музыкой. «Все их выступления полны горячего чувства, — писал один из наших критиков, — гнев звучит в их юношеских голосах, когда они показывают Гинденбурга и его «демократических» союзников; гордостью и надеждой полны

они, демонстрируя цифры нашей пятилетки, и настоящий пафос вызывает в аудитории их клятва бороться за дело мировой революции». Группа «Алярм», прибывшая к нам для участия в кампании по проведению Международного дня рабочего театра, состояла из безработных — членов партии. Она показала речевую ораторию, изображавшую этапы развития революционного движения среди германских рабочих, начиная с довоенного времени вплоть до наших дней. Затем шел скэтч, сатирически высмеивавший социал-фашистов современной Германии и бесчинства цергибелевской полиции. Сатира раскрывалась в плане рассказа-монолога рабочего, иллюстрированного показом различных моментов полицейского разгула. Третьим номером шла антирелигиозная сценка — «Сумерки богов». Все выступление в целом сопровождалось политическим конферансом, вовлекавшим зрителя в участие и активизировавшим аудиторию. И здесь критика отмечала безусловную музыкальность группы, мастерское овладение ритмом, умение выразительно преподнести материал, яркость его подачи, что обеспечивало группе сильное политическое воздействие даже на аудиторию.

«Колонне линкс», дольше других гостившая у нас, состоит из 10 чел. (из них 7 членов партии и 3 комсомольца). Она также составлена из безработных (металлист, жестяник, 2 продавца, музыкант, шофер, конторщица). Она возникла из рабочего союза «Фихте» — крупнейшей спортивной организации рабочих Германии. Перед приездом в СССР эта бригада совершала турнэ по Германии в пользу Межрабпома, дала свыше 400 представлений и за один год завербовала в Межрабпом 16 тыс. новых членов и 1500 в комсомол и компартию. Она работала во время забастовки горняков в Мансфельде, во время стачки металлистов в Берлине и горняков в Руре, собрав большие средства для бастующих. В ее программе — сатира на буржуазный спорт, на нелепую погоню за рекордами «чемпионов», с одновременным вскрытием тайных целей буржуазного спорта — подготовки социал-фашистских военных отрядов. Пропаганда пролетарских спортивных союзов, включенная в эту сцену, напоминала о связи группы со спортивной организацией, из которой она возникла. Другой номер направлял свое острие против социал-демократической полиции, с которой бригада повседневно сталкивается в своей работе по Германии. Озверевший лейтенант учит полицейских, как расправляться с арестованными — на основе этой темы бригада развертывала полную динамики сцену, разоблачавшую зверства полиции и ее бессилие спра-

виться с революционным натиском рабочих. Опера «СПД» разоблачала «дом лжи», строившийся на сцене из социал-фашистских лозунгов, направленных против коммунистов и СССР. Конкретно, не упрощая врага, пользуясь портретными плакатами, опера обнажала с острой иронией истинное лицо социал-фашистов, умело пользуясь средствами малых сценических форм для агитационных целей. Изо-плакаты-карикатуры сочетались здесь с боевыми песнями, популярными среди германских рабочих («Красный Веддинг», антифашистский марш, марш комсомольцев), с коллективной декламацией, с инструментальным ансамблем типа джаза. И здесь наша критика отмечала подчинение всех средств политическому замыслу и вместе с тем яркую выразительность, доступность и впечатляющую силу выполнения: «Спрессованные, жесткие слова, ритмически организованная речь и движение, упругие жесты, четкость и хваткость, и одновременно слаженность сценического построения — придают такую исключительную выразительность выступлениям труппы, что их легко можно понимать, не зная немецкого языка».

Впечатление, которое произвела первая встреча с германской агитпропбригадой «Красных рупоров», отлично закреплено в словах А. Глебова: «Только тот, кто видел страстные, полные боевого задора и огня, остро политические выступления этого юношеского коллектива, может составить себе представление о путях и задачах рабочего коммунистического театра в капиталистическом окружении. Дать оглушительную пощечину капиталистическому строю, разоблачить его, высмеять, унизить, показать во всей его отвратительной сущности, мужественно провозгласить со сцены ударные лозунги коммунистической партии, бросить их в массы со всей силою художественной выразительности — вот задача этого боевого отряда революции, пользующегося оружием театра».

Как видно из краткого обзора работ посетивших нас германских агитпропбригад, песня и музыка играют в их выступлениях очень значительную роль. Агитбригады являются важным пропагандистом революционной песни, и их значение в этом отношении нельзя преуменьшать. Мы видели, что широко распространенные хоровые кружки Германии долгое время стояли в стороне от политики и вели свою работу в «развлекательном» плане. Но за последние годы внутри Рабочего певческого союза возникла красная революционная оппозиция. Началась борьба за пролетарскую революционную музыку, и в этой борьбе театральные агитпропбригады занимают видное место. Они раз-

носят и популяризируют революционные польские и русские песни, они делают известными песни, в которых обрисовываются вожди спартаковцев, революционные борцы пролетариата, популярные образы Макса Гельца и др. Песни для демонстраций, революционные марши, комсомольские запевы, — все это выносится в массы, помогая сплочению трудящихся вокруг компартии. Творчество пролетарского композитора-коммуниста Ганса Эйслера означает уже начало художественно квалифицированной пролетарской музыки в Германии. Он сочиняет массовые песни для агитпропбригад, для демонстраций, для революционных хоров (например, песни «Красный Веддинг», «Коминтерн», сочинения для смешанного хора на темы классовой борьбы «Штрейкбрехер», «40.000 деревообделочников бастуют» и др.). Ведется работа не только над «малыми формами», но и над созданием музыкально-сценического спектакля большого плана на текст пьесы Берта Брехта «Высшая мера». Таким образом хоровые кружки также переводятся с прежних культурнических позиций на революционные пути работы, и организующейся ассоциации пролетарских музыкантов Германии предстоит здесь громадное поле деятельности.

Одновременно агитпропбригады начинают пересматривать свои прежние методы работы, как это выявилось на конференции Союза рабочих театров в апреле 1931 г. (в Берлине). От примитивной агитки, схематичных социальных масок, сценических карикатур и шаржей, от «малых форм» политического живогазетного «кабарэ» бригады приходят к созданию более сложного политического обозрения. Углубление пропаганды, переход от злободневной агитки к охвату широких политических тем интернационального значения ведут и к расширению художественных средств, к составлению цельного спектакля не из набора отдельных номеров эстрадного типа, а путем развернутой разработки единой стержневой темы, пронизывающей все представление, заполняющее весь вечер. Примером может служить постановка «За Советскую власть», театрализованный доклад, который играли труппы «Красных рупоров», «Красных кузнецов» и «Молодой гвардии». Эта работа посвящена ТРАМу и написана под его влияниями, исходившими от теперь уже пройденных этапов его развития, характеризуемых постановкой «Клеш задумчивый» и «Плавятся дни».

Первая часть обрисовывает переход от эпохи гражданской войны к восстановлению хозяйства СССР и к реконструктивному периоду, вторая посвящена перестройке быта в СССР,

третья носит заглавие «Оборона Советского союза». Докладчик ведет рассказ, который поясняется действием, разбивающимся на краткие эпизоды. Между отдельными сценами, песнями и хоровой декламацией, посвященными обрисовке СССР, вставляются путем переключения контрастные сцены, обрисовывающие положение рабочего класса в Германии. На этом контрастировании и монтаже сцен из советской жизни и германской действительности строится пропагандистский замысел постановки, с одной стороны — показывающей достижения страны, где рабочие, опираясь на диктатуру пролетариата, строят новую жизнь, с другой — разоблачающей капиталистический строй и призывающей к его свержению.

Сжатый рассказ докладчика устанавливает связь между событиями, комментирует их и направляет внимание зрителя. Некоторые сцены развертываются в эпизоды, где исполнение отдельного актера стоит в центре, например, в сцене с «прогульщиком», который сталкивается на фабрике с изо-карикатурой на самого себя. В других эпизодах на первое место выступают хоры: например, встреча ударной бригады рабочих, посланных на хлебозаготовки, с крестьянами проводится на основе песен той и другой стороны. Коллективная декламация, голос из громкоговорителя, песни отдельных групп показывают Германию, план Юнга, экономический кризис, подготовку интервенции против СССР. Постановка в целом обращается к германским рабочим с призывом всеми силами защищать СССР.

Монтировочная часть постановки сведена до минимума, так как экономические и политические условия работы агитпропгрупп в Германии не допускают использования всех тех средств, которыми располагают рабочие театры у нас.

Следует подчеркнуть, что усиливающийся террор правящих классов Германии, а также материальная необеспеченность пролетарского театра ставят его деятельность в исключительно неблагоприятные условия. «Есть множество пьес,—пишет критик-марксист О. Биха, — которые лежат под спудом и не могут быть поставлены. Слишком велик материальный риск при возможности и даже вероятности запрещения. С другой стороны, драматургам необходимо убедиться в степени сценичности, в достоинствах и в недостатках своей работы при постановке. Целый ряд пьес (пьеса «Доки» Петра Каста, драматическое изображение борьбы доковых рабочих, «Спартакус» Эдмунда Биглера, изображение немецкой революционной борьбы, «Штрейкбрехер» Ганса Фохта, «Пролетарий борется» Эриха Гроссера, пьеса из

жизни строительных рабочих, в которой особенно подчеркивается борьба революционных профсоюзов) не может быть использован в целях борьбы и пропаганды, и из-за того, что они до сих пор не ставятся, молодые пролетарские писатели не получают стимула для дальнейшей работы».

Такого рода драматургический материал вплотную подводит передовые агитпропбригады уже к большим формам театральной работы, которые у нас ведутся рабочими театрами, перерастающими формы самодеятельной бригады и получающими возможность переходить на стационарную работу театра, уделяющего большое внимание профессиональной технической учебе своих сотрудников. На этом переходном этапе мы находим в настоящее время и передовые агитпропбригады Германии. Вместе с тем пред ними встают новые художественно-политические задачи пролетарского театра на новой, высшей ступени его развития, к которой смело пробивает ему дорогу германский пролетариат, ведущий под руководством компартии героическую борьбу с капитализмом. В этой борьбе агитбригады Германии не одиноки. В соседних странах Запада, в Америке и на Востоке ведется та же борьба, и участие в ней принимают те же рабочие театры. Установление связи с ними явилось поэтому для германского рабочего театра одной из существенных задач на ряду с учетом громадного опыта и достижений революционного театра СССР.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЕ СВЯЗ

ГЕРМАНСКИЙ рабочий театральный союз сумел за коротки срок не только наладить громадную политическую работу внутр страны, но и вынести ее итоги далеко за пределы Германии. О стал оказывать помощь немецким рабочим театральным труппам в Нью-Йорке, снабжая их пьесами, помогая изжить репертуар ный голод и вытеснить из обихода рабочего театра укрепив шиеся в нем мелкобуржуазные тенденции. Особенно крепкої оказалась связь с рабочим театром Японии, представитель ко торого, живя в Берлине, осваивал опыт германских товарищей і переносил его в японские условия. Глубокое влияние было ока зано на формирование рабочего театра во Франции, на укрепле ние широко развившейся деятельности рабочих теакружков в Че хо-Словакии и т. д. Систематическая переписка с рабочимі организациями различных стран, ведшаяся в течение ряда лет живое общение с их деятелями, братские встречи германских то варищей с театральными кружками на границе Чехо-Словакиі и Франции, — весь этот большой интернациональный опыт по зволил Германскому рабочему театральному союзу выступиті пионером идеи *Международного рабочего театрального объедине ния* (МРТО), обратиться к рабочим театрам СССР с призывом о создании *единого фронта* борьбы за революционный рабочиі театр. Возникнув в конце 1929 г., Международное рабочее теа тральное объединение провело свою первую конференцию і Москве в июне 1930 г., положив основание революционном интернационалу рабочих театров. На конференции присутство вали представители 11 стран (Англии, Франции, Германии Швейцарии, Бельгии, Дании, Норвегии, Австрии, Чехо-Слова кии, Японии и СССР). Декларация МРТО, составленная ег Оргкомитетом, указывала, что «стремление Германского рабо чего театрального союза наладить интернациональную связь с ра бочими театрами других стран и сблизиться с рабочими театрамі СССР привело к возникновению МРТО». Та же декларациі

определяла *задачи* МРТО, указывая на необходимость выработать формы организационного сближения революционных театров и рабочих теакружков и агитгрупп, обобщить имеющийся в отдельных странах опыт, направлять работу самодеятельных рабочих театров, содействовать созданию пролетарского классово-выдержанного репертуара и находить формы систематического обмена силами между рабочими труппами отдельных стран. Резолюция первой конференции МРТО отмечала большой опыт, собранный агитпропбригадами Германии, Чехо-Словакии, Франции и ряда других стран, и ставила перед революционным рабочим театром всех стран задачу создания агитпропбригад и превращения в агитпропбригады различных рабочих любительских кружков, «народных театров» и т. п. Вместе с тем резолюция выдвигала необходимость конкретизировать сюжеты постановок, уточнить результаты работы через вербовку новых членов революционных организаций, активизировать зрителей и проводить работу в деревне, до того мало обслуживавшейся рабочими теагруппами. Естественно, что МРТО указывало и на необходимость использования опыта массовой художественной самодеятельной работы и ТРАМовского движения в СССР. Пролетарская диктатура в СССР открывала развитию пролетарского искусства возможности, которых оно лишено в капиталистических странах. Наш опыт как практической, так (в особенности) и теоретической работы должен был прийти на помощь рабочим театральным организациям за рубежом. Между тем наши работники уделяли вопросам зарубежного рабочего театра мало внимания. Поэтому на очереди стояло широкое оповещение о работе МРТО, информация нашей общественности об условиях и характере развития рабочего самодеятельного театра в капиталистических странах. Одним из важных мероприятий МРТО в этом направлении явилась организация Международного дня рабочего театра (15 февраля 1931 г.), который прошел у нас под лозунгами помощи нашего театра рабочему театральному движению за рубежом. ЦК Рабиса пригласил всех работников искусств оказать полную поддержку всем мероприятиям общественного комитета, созданного для проведения Межународного дня рабочего театра. Комитет в свою очередь призывал всех деятелей профессионального и самодеятельного театра к активному участию в проведении дня, к организации общественных комитетов на местах, к проведению сборов и отчислений в фонд МРТО и т. п. В этот день художественные кружки и агитпропбригады во всем мире ставили пьесу (политический монтаж сцен) «Дальше

терпеть нельзя», написанную Германским рабочим театральным союзом в порядке соревнования с Ленинградским Трамом. Перед миллионами зарубежных рабочих пьеса агитировала за защиту Советского союза, за установление диктатуры пролетариата в собственной стране, за завоевание всемирного Союза Советов. Таким образом дело интернационального объединения рабочих театров, пионером которого явился Германский рабочий театральный союз, вступало в новую, более мощную стадию своего развития. МРТО выступало как подлинное международное объединение борющегося с капитализмом пролетариата и своим существованием давало отпор как социал-фашистскому театральному интернационалу (образовавшемуся в 1930 г.), так и международному объединению театров буржуазии, проводимому с 1925 г. по инициативе Ф. Жемье в Париже.

Параллельно с ростом Германского рабочего театрального союза шла консолидация сил германских революционных пролетарских писателей, основавших свой союз в 1929 г. Этот союз играет чрезвычайно важную роль, являясь одной из значительных организаций, вошедших в состав ИФА (объединенной организации всех институтов пролетарской культуры в Германии, в которую входит и РТС). Как и в области театра, работа пролетарских писателей получила свое интернациональное объединение в Международном бюро революционной литературы (1929), в котором Германский союз пролетарских революционных писателей явился самой сильной организацией, играя большую роль и за пределами своей страны. Таким образом пролетарское искусство выступало на борьбу с империалистической военной опасностью, на борьбу с белым террором и фашизмом *сомкнутыми* рядами, являясь важным орудием классовой борьбы пролетариата. Если на первых порах объединение театральных и писательских сил его идет еще параллельно, то практика революционной борьбы на художественном фронте подсказывает в дальнейшем необходимость теснейшего общения пролетарской литературы и пролетарского театра.

Первый пленум МРТО выдвинул лозунги: «Рабочий театр — на предприятия», «Лицом к конкретным нуждам рабочих», «Театр — пропагандист революционных задач пролетариата». Как мы видели, германский рабочий театр успешно выполнил поставленные задачи и перестроил свою работу. Существенную помощь оказало при этом знакомство с Трамовскими методами работы. Но вопросы методологического порядка не получили на первом пленуме МРТО полного освещения.

«Освобождение рабочих может быть делом только самих рабочих. Точно также создание рабочего театра может быть делом только самих революционных рабочих. Никакой буржуазный режиссер, никакая буржуазная драматургия, сценическая техника не могут служить для нас образцами для подражания». Такого рода высказывания в докладе Артура Пика на I-ой конференции МРТО (1930 г.) свидетельствовали о непреодоленных влияниях пролеткультовско-богдановского, антиленинского отрицания культурного наследства. Эта недооценка профтеатра, профессионального художника для классовой борьбы пролетариата, сектантская замкнутость рабочих театральных организаций Германии внутри театральной самодеятельности трудящихся, а также недооценка воспитательной работы с попутчиками и союзниками, — все это не нашло на первой конференции МРТО должной критики. Иначе поступил 2-й пленум президиума МРТО (1931 г.).

Огромный опыт, который накопило за последние годы пролетарское искусство в СССР, указал пути дальнейшего продвижения вперед. Этот опыт не учтен полностью за рубежом, и поэтому там нередко ищут найденное у нас, повторяют ошибки, уже преодоленные у нас на более ранних ступенях развития пролетарского театра. «Пролеткультовские тенденции к отрыву самодеятельного искусства от классовой практики пролетариата, литфронтовские увлечения абстракцией и схемой, трамовское (первого периода) сектантство, ставка на стихийность в работе, отрицание фабулы и сюжета, вульгарно-механистическое извращение марксизма,—все эти «детские болезни левизны»—довольно распространенное явление в рабочем театре Запада и требуют тщательного и упорного лечения методами ленинизма». Такого рода характеристика была выдвинута в высказываниях II пленума президиума МРТО, собравшегося в Москве летом 1931 г. и подведшего итоги борьбы за Международное рабочее театральное движение (см. «Тезисы и резолюции расширенного президиума МРТО от 25/VI — 2/VII 1931 года» Издание МРТО, 1932). Пленум заострил свое внимание на вопросах *творческого метода* и показал необходимость усвоения зарубежным рабочим театром урока творческих дискуссий, ведшихся за последние годы в СССР. В прениях было подчеркнуто, что необходимо бороться за единство рядов пролетарского искусства, что наблюдающееся отставание рабочего театра от пролетарской литературы, обогнавшей его в политическом и творческом отношении, должно быть изжито. Это имеет особо веское значение для

развития германского рабочего театра, где связь между пролетарскими писателями и театром, как мы видим, развита недостаточно. Если и наблюдаются отдельные попытки установить ее (например, прикрепление писателей Ренна, Берты Ласк и др. к теа-группам), то этого далеко недостаточно. Пленум МРТО указал на необходимость *органической* связи работы Международного объединения революционных писателей (МОРП) с рабочим театром и решительно осудил всякие попытки изолировать пролетарское театральное движение от литературного, указав на ведущую роль последнего. Вместе с тем была выдвинута проблема единого творческого метода в работе над большими и малыми формами театра за рубежом, необходимость борьбы за диалектико-материалистический метод, пронизывающий и охватывающий в одинаковой мере все формы театрального искусства, все виды художественного творчества. Борьба за единый метод, за пролетарский реалистический стиль в искусстве, обновление руководства МРТО в целях придания ему характера не информирующей, а направляющей организации, — таковы важнейшие итоги работы II пленума, поставившего перед зарубежным рабочим театром, и тем самым и перед передовым его германским отрядом, новые ответственные задачи. Вместе с тем пленум решил создать всемирный конгресс международного рабочего театрального движения и приурочить к нему созыв всемирной спартакиады МРТО.

Важным шагом явилась реорганизация международного рабочего театрального объединения (МРТО) в более широкое международное объединение революционного театра (МОРТ), в ряды которого вошли и революционные отряды художественной интеллигенции. Поэтому второй расширенный пленум международного объединения революционного театра, собравшийся в Москве осенью 1932 г., постановил соответственно пополнить состав руководящих органов МОРТ. В секретариат МОРТ вошли (от Германии) А. Пик и Эрвин Пискатор. Тот же пленум установил срок созыва интернациональной рабочей театральной олимпиады в Москве (май 1933 г.), которая должна стать грандиозным международным смотром лучших революционных сил театрального фронта.

Германский рабочий театральный союз ведет борьбу на нескольких фронтах. Внутри союза революционное большинство продолжает бороться с социал-демократическим влиянием. Хотя, как мы видели, уже в 1928 г. были одержаны решающие победы, повєдшие к перестройке деятельности союза в целом, тем не ме-

нее попытки социал-фашистов вызвать раскол в союзе продолжаются. Так, на Дортмундском съезде в 1930 г. им удалось побудить 33 группы (с 536 членами) к выступлению из союза и к образованию собственной организации «Союза рабочих-любителей». На место ушедших пришли новые борцы, и в союз вступило тогда 87 новых групп. Прирост их продолжался и в последующее время. Но помимо борьбы внутри союза германский рабочий театр вынужден все время обороняться от полицейских преследований. Полицейские присутствуют при представлениях агитбригад, играющих в сельских местностях, ведя стенограммы выступления. Полицейские отряды вводятся в зрительный зал в городах и пускают в ход резиновые дубинки, открывают стрельбу, арестовывают наиболее активных зрителей. Столкновение с полицией поджидает агитбригаду на каждом ее шагу. Эти обстоятельства работы не всегда точно учитываются нашими театральными работниками при обсуждении творчества немецких товарищей. Так, на одном из наших диспутов один из участников прений говорил о бедности оформления, бедности костюмов агитбригады и предлагал снабжать их соответствующим вещественным оформлением. На это немецкий товарищ ответил, что германские труппы работают в таких условиях, что они должны в любую минуту ждать нападения полицейских, уметь моментально смотать свой реквизит и во-время убежать. Агитбригады Германии стали столь серьезным общественным фактором, что социал-фашистский полицей-президент Гржезинский издал секретный приказ, запрещающий «впредь до дальнейшего распоряжения» все выступления агитпропгрупп (в мае 1931 г.). Эта мера явилась развитием наступления буржуазии и социал-фашистов на рабочий класс, сказавшегося в запрете Союза красных фронтовиков, в законе о защите республики, в террористических чрезвычайных декретах Брюнинга и т. п. Обыски в помещении Союза германского рабочего театра, аресты его участников явились актами грубого насилия над пролетарским театральным искусством. Но в ответ на террор агитбригады усиливают свою деятельность, и каждый запрет вызывает новый прилив революционного энтузиазма агитбригадников. Борьба за Советскую Германию будет и впредь проводиться рабочим театром — вплоть до решающей победы и установления диктатуры пролетариата.

Бодрой надеждой на будущее, радостной верой в грядущую победу германского пролетариата звучит поэтому песнь революционного драматурга-коммуниста:

«Искусство — на свет! Искусство — народу!»
И вот мы врубились, как в толщу шахтеры,
Есть пьесы у нас, появились актеры.
«Большевизм в культуре» — воет поповская гурьба,
Верно!
Искусство уже не обман, а борьба!
Когда массы выходят на бой, то это
Столетье для масс, а не для эстетов.
Так и нам пора, засучив рукава,
Петь новые песни, боевые слова,
Вы слышите нас, мы шлем вам весть:
Есть уж пьесы, и зритель есть!
Зритель, для которого лишь стоит играть,
Рабочий фронт, пролетарская рать,
Взвейся, занавес! Идет театральная смена!
Театр для нас — боевая арена!
Довольно массы чепухою морочить!
Искусство — оружие, в руках рабочих!

(*Фридрих Вольф* — «Слово перед занавесом»,
перевод *Вл. Нейштадта*)

П р и л о ж е н и е

КНИГИ И СТАТЬИ О ТЕАТРЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ

КНИГИ И СТАТЬИ НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ О ТЕАТРЕ ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ

1. Библиография германского театра за 1916—1923 гг. указана в издании:
„Das deutsche Theater, Iahrbuch für Drama und Bühne" herausgegeben von P. Bourfeind, P. I. Cremers und I. Gentges. B. I—1922, B. II—1924. Bonn, Schroeder.

2. Библиография германского театра за 1924—1929 гг, собрана в издании:

«Thespis». Das Theaterbuch 1930, herausgegeben von Rudolf Roessler, Berlin, Bühnenvolksbund, 1930. S. 221—302: Bibliographie der Theatergeschichte und des modernen Theaterwesens (1924—1929), bearbeitet von Ignaz Gentges.

3. Библиография германского театра за последующие годы печатается в „Jahresberichte des Literarischen Zentralblatts", 1926 исл. (выходит с 1926 г.).

4. Текущая библиография германского театра публикуется в библиографическом журнале Literarisches Zentralblatt.

КНИГИ И СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ (В ТОМ ЧИСЛЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ) ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

1. В. Тарсис, И. Старцев, С. Урбан. Современные иностранные писатели. Био-библиографический справочник. Гиз. М.—Л., 1930.

2. Пролетарско-революционная литература Германии (библиография). «Литература и искусство», 1931, № 9—10 (работа, выполненая кабинетом зарубежной пролетарской и революционной литературы института ЛИЯ Комакадемии).

КНИГИ И СТАТЬИ О ТЕАТРЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

(в алфавитном порядке авторов)

1. «Аларм» (агитпропгруппа Берлина). Заметка, с иллюстр., «Сов. Театр», 131, № 2—3.

2. Берлинский театр (к приезду в СССР театра «Молодых актеров»). М., Теакинопечать, 1930.

3. Бехер, И. Р. Пролог к боевой драме «Рабочие, крестьяне, солдаты». Перев. Б. Горнунга. В антологии: «Революционная поэзия современного Запада», под ред. и с предисловием П. С. Когана. М., «Московский рабочий», 1927.

4. Биха, О. Идеология буржуазных писателей и критиков. «Литература мировой революции», 1931, № 11—12.

5. Биха, О. Пролетарская литература Германии, «Литература мировой революции», 1931, № 4.

6. Биха, О. Пролетарская литература Германии. «Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, № 5—6.

7. Биха, О. Революционный театр в Германии (Ф. Вольф, Б. Брехт и др.). «Литература мировой революции», 1932, № 7—8.

8. Боромазов, С. Приезд молодого немецкого театра в СССР (театра «Молодых актеров»). «Рабочий и театр», 1930, № 20.

9. Брехт, Берт. «Высшая мера», перевод И. Бархаша и С. Третьякова. Инструктивная пьеса. Фрагмент. «Литература мировой революции», 1932, № 1.

10. Бродерсен, Ю. «Собака, опередившая хозяина». Письма из Гермении (мюзик-холл, «Винтергартен» и «Скала»). «Рабочий и театр», 1932, № 4.

11. Бродерсен, Ю. Гвозди сезона (Письма из Германии). «Рабочий и театр», 1932, № 6.

12. Будяковский, А. Музыка «Колонне линкс». «Рабочий и театр», 1931. № 13—14.

13. Вальбе, Б. Гергарт Гауптман в оценке марксистской критики. «Рабочий и театр», 1932, № 34.

14. Вальцель, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920). Авторизов. перевод Котельниковой под. ред. В. М. Жирмунского. П., «Академия», 1922.

15. Варнштедт, Г. Под ударами кризиса (По ту сторону). «Рабочий и театр», 1932, № 19.

16. Вейс, П. Классовая борьба на музыкальном фронте Германии. Гос. Муз. Изд-во. М., 1931.

17. Верфель, Ф. «Человек из зеркала». Магическая трилогия. Пер. с немецкого В. Зоргенфрея. Предисловие А. Гвоздева. П., Гиз, 1922 («Всемирная литература»).

18. Виттфогель, К. А. «Красные солдаты». «Беглец». Пьесы. Перев. А. Н. Горлина и Л. Я. Круковской. П., Гиз, 1923.

19. Виттфогель, К. А. «Человек с идеей». Эротическое представление в 4 действиях. Перев. Л. Улагая-Красовского, под ред. А. И. Белецкого. Одесса. Гиз Украины, 1925.

20. Виттфогель, К. А. «Кто самый глупый?» (Вопрос, обращенный к судьбе). Пролог и четыре действия. Перев. под ред. и с предисл. А. Пиотровского. Л., «Прибой», 1924.

21. Виттфогель, К. А. О пролетарской культуре. «РАПП», 1931, №1.

22. Виттфогель К. А. Фридрих Шиллер (К истории великого ренегата). «Октябрь», 1931, № 2.

23. Вольф, Фр. «Матросы из Каттаро». Пьеса в 4 действиях, 8 картинах. Перев. в обработке Вс. Вишневского. «ЛОКАФ», 1932, № 5.

24. Вольф, Фр. «Матросы из Каттаро». Перев. Евгений Руссат с предисл. В. М. Блюменфельда. Ленгихл, 1932.

25. Вольф, Фр. «Слово перед занавесом». Перев. Вл. Нейштадт. «Литература мировой революции», 1931, № 5—6.

26. Вольф, Фр. Мой путь (Как я пришел к революционному пролетариату). «Литературная газета», 5/VI 1931.

27. Вольф, Фр. Классовые фронты выстраиваются. «За рубежом», 1931, № 5—6.

28. Вольф, Фр. Пролетарское искусство в Германии. «Рабочий и театр», 1931, № 18.

29. Вторая международная конференция революционных писателей «Литература мировой революции». Специальный номер. 1931.

30. Грюнберг, С. Гастроль берлинского театра («Молодых актеров»). «Советский театр», 1930, № 3—4.

31. Грюнберг, С. Современный германский театр (по поводу гастроли театра «Молодых актеров»). «Советский театр», 1930, № 5—6.

32. Гаген, Ив. Беседы о современной литературе (Г. Гауптман, Г. Кайзер, Ф. Верфель, К. Штернгейм, Э. Толлер и др.). «Книгоноша». 1924, № 20 (51).

33. Гаген, Ив. Эрнст Толлер. «Книгоноша», 1926, № 10.

34. Газенклевер, В. «Люди». Пьеса. Перев. А. Мовшенсона. «Современный Запад», 1923, № 4.

35. Газенклевер, В. «Браки заключаются в небесах». Пьеса. Изд. Модпик. М., 1929.

36. Гауптман, Г. См. библиографию его драматических сочинений в статье «Гауптман» в «Литературной энциклопедии», изд. Комакадемии,

1929, т. II, и в био-библиографическом справочнике: В. Тарсис, И. Старцев, С. Урбан. «Современные иностранные писатели». Гиз. 1930

37. Гвоздев, А. Экспрессионизм в немецкой драме (Верфель, Кайзер, Газенклевер и др.). «Современный Запад», 1922, № 1.

38. Гвоздев, А. Революционер в театре (Э. Толлер). «Красный Студент», 1923, № 9—10.

39. Гвоздев, А. Итоги и задачи научной истории театра. Статья в сборнике «Задачи и методы изучения искусств». Л., 1924.

40. Гвоздев, А. Театральная Германия. Театральное производство и его рынок. «Жизнь искусства», 1925, № 49.

41. Гвоздев, А. Театроведение в Германии и Америке. «Жизнь искусства», 1926, № 1.

42. Гвоздев, А. Театр в Германии. «Запад и Восток». Изд. ВОКС. М., 1926, № 1.

43. Гвоздев, А. Театральная общественность современой Германии. Статья в сборнике «Проблемы социологии искусств». Л., 1926.

44. Гвоздев, А. Театральная Германия (Электро-свет на сцене). «Жизнь искусства». 1926 № 3.

45. Гвоздев, А. Рейнгардт. «Жизнь искусства», 1926, № 48.

46. Гвоздев, А. О старом и новом театре на Западе. «Жизнь искусства», 1926, № 10.

47. Гвоздев, А. Эрвин Пискатор. «Жизнь искусства». 1927, № 43.

48. Гвоздев, А. За рубежом (Мысли на западные темы). «Жизнь искусства», 1928, № 20.

49. Гвоздев, А. Театр в Германии (К гастролям берлинского театра «Молодых актеров»). «Рабочий и театр», 1930, № 26.

50. Гвоздев, А. Техника и театр на Западе. «Рабочий и театр», 1931, № 24.

51. Гвоздев, А. Социал-фашистский театр в Германии. «Рабочий и театр», 1931, № 28.

52. Гвоздев, А. Агитбригады германского фашизма. «Рабочий и театр», 1931, № 35—36.

53. Гвоздев, А. Профессиональный и самодеятельный театр за рубежом. «Рабочий и театр», 1932, № 13.

Критику взглядов автора читатель найдет в следующих журналах: «Советский театр» 1932, № 4 (статья С. Подольского); «Марксистско-ленинское искусствознание», 1932, № 2 (статья С. Подольского); «Рабочий и театр», 1931, № 12 (статья И. Соллертинского). Самокритические высказывания автора напечатаны в журналах: «Рабочий и театр», 1931, № 10; «Советский театр», 1931, № 8; 1932, № 5; 1932, № 10—11; «Рабочий и театр», 1932, № 3.

54. Глебов, А. Пролетарский театр в капиталистическом окружении «Советский театр», 1930, № 5—6.

55. Голль, И. Современный германский театр. «Жизнь искусства», 1924, № 18.

56. Голубов, В. «Kolonne links» (К приезду германской агитпробригады в СССР). «Рабочий и театр», 1931, № 13—14.

57. Гроссман, Ал. «Гопля, мы живем» (Письмо из Берлина о постановке пьесы Э. Толлера в театре Пискатора). «Огонек», 16/X 1927.

58. А. Д. Немецкий революционный театр в Москве (К приезду в СССР театра «Молодых актеров», с иллюстр). «Прожектор», 1930, № 13.

59. «Дело Лампеля» (заметка). «Вестник иностранной литературы», 1929, № 6.

60. Диамент, Х. Искусство на службе пролетариата (К созданию МРТО). «Вестник иностранной литературы», 1930, № 1.

61. Диамент, Х. Театр на аванпостах борьбы рабочего класса (МРТО). «Советский театр», 1930, № 3—4.

62. Диамент, Х. Пролетарский театр на баррикадах классовых боев. «Рабочий и театр», 1932, № 12.

63. Диамент, Х. Подольский, С. Мобилизация сил революционного пролетариата на теафронте. «Советский театр», 1932, № 2.

64. Диамент, Х, Международный театральный фронт. «Марксистско-ленинское искусствознание», № 5—6.

65. Диамент, Х. Театр и политика. О книге Эрвина Пискатора. «Советский театр», 1932, № 6.

66. Живов, М. «Kunst ist Waffe (Искусство — это оружие) (О пьесе Фр. Вольфа «Цианкали» в театре «Молодых актеров»). «Известия», 1930, № 124.

67. Загорский, М. Немецкий театр в Москве (О пьеса Фр. Вольфа и П. Лампеля в театре «Молодых актеров»). «Литературная газета», 1930, № 18 (55).

68. Кайзер, Г. «Газ». Драма в 5 действиях, перв. Г. Л. Зуккау, под ред. А. Горлина. Гиз. П., 1922.

69. Кайзер, Г. Драмы Со вступит. статьей А. В. Луначарского. Гиз. М.—П., 1923.

70. Кайзер, Г. Кинороман. Комедия в 3 действиях с прологом, перев. Г. И. Гордона. Изд. «Время». Л., 1925.

71. Коган, П. С. О социальной драме (Э. Толлер, К. Штернгейм). «Красная новь», 1923, № 4 (14).

72. Кольцов, Михаил. Черная домна (описание выступления берлинской агитпропбригады «Красный рупор» среди шахтеров в Гамборне). «Правда», 16/XI 1932.

73. Кулле, Р. Драматургия современной Германии. «Искусство», 1929, № 7—8.

74. Курелла, А. «Высшая мера» Берта Брехта. «Литература мировой революции», 1932, № 1.

75. Курелла, А. Новый Пискатор. «За рубежом», 1930, № 1.
76. Иеринг, Г. Финансовый кризис театра Пискатора. «Жизнь искусства», 1928, № 27.
77. Л. А. Литература и театр германского пролетариата. Заметка. «Революция и культура», 1928, № 8.
78. Лацис, А. Пролетарский театр в Германии. «Советский театр», 1930, № 3—4.
79. Лацис, А. Новая немецкая режиссура. «Жизнь искусства», 1925, №№ 35 и 36.
80. Лацис, А. «Политический театр» (О книге Эрвина Пискатора). «Советский театр», 1930, № 3—4.
81. Лацис, А. Беседа с Пискатором. «Советский театр», 1930, № 13—36.
82. Лацис, А. Берт Брехт. «Советский театр», 1932, № 6.
83. Лоховец, А. Провинциальные театры Германии. «Революция и культура», 1928, № 12.
84. Лукач, Г. Пути творчества Г. Гауптмана. «Вестник иностранной литературы», 1928, № 4.
85. Луначарский, А. В. Очерки художественной литературы. «Вестник Социалистической академии», 1923, № 2.
86. Луначарский, А. В. Из заграничных впечатлений (Э. Мюзам, Э. Толлер и др.). «На литературном посту», 1926, № 1.
87. Луначарский, А. В. Сумерки буржуазного театра. «Советское искусство», 26/I 1932.
88. Луначарский, А. В. Фауст в позе Гамлета («Фауст» Гете в исполнении Моисси, Вассермана и Эванс). «Вечерняя Москва», 24/V 1932.
89. Луначарский, А. В. Перед восходом и заходом солнца (О новой драме Г. Гауптмана «Перед заходом солнца»). К 70-летнему юбилею Г. Гауптмана. «Известия», 25/XI 1932.
90. Марков, П. Современная экспрессионистическая драма в Германии. «Искусство», № 1, 1923.
91. Марков, П. Театроведение в современной Германии. «Наука и искусство», 1926, № 1.
92. Марков, П. По театрам Запада (Впечатления). Германия. «Правда», 23/IX 1928.
93. Матейка, Ян. Народные театры в Германии. «Жизнь искусства», 1926, № 50.
94. Матейка, Ян. Немцы в Москве (О театре «Молодых актеров»). «Вестник иностранной литературы», 1930, № 4.
95. Матейка, Ян. Классовые литература, медицина и юстиция (О Фр. Вольфе). «Литература мировой революции», 1931, № 2—3.
96. Международное рабочее театральное объедине-

ние (Организация и задачи). «Коммунистическое просвещение», 1930, № 4 — 5 (58 — 59).

97. МОРП, РАПП, ВУСПП, ЗакАПП, БелАПП, Всероскомдрам, ФОСП. Арест немецкого драматурга Фридриха Вольфа. «Литературная газета», 1931, №12 (III).

98. Международный слет революционных театров (Итоги 2-го расширенного пленума МОРТ), «Рабочий и театр», 1932, № 34.

99. Нэд. Как и за что они борются (Самодеятельный театр в Германии). «Художественное образование», 1931, № 2.

100. Пакэ, А. «Знамена в Чикаго», пьеса в 3 действиях и 20 эпизодах. Перев. Л. Б. Гатова и А. Дейча с предисл. М. Б. Вольфсона. М. — Л., «Молодая гвардия», 1928.

101. Пересветов Р. Фридрих Вольф. «Советский театр». 1931, № 7.

102. Пик, Артур. Пути рабочего театра Германии. Гихл, 1931.

103. Пиотровский, А. Ревю в Берлине. «Жизнь искусства», 1928, № 43.

104. Пиотровский, А. Празднества Запада. «Жизнь искусства», 1928, № 45.

105. Пиотровский, А. Гауптман на закате. «Рабочий и театр», 1932, № 34.

106. Пискатор, Э. Эрвин Пискатор о театре. «Жизнь искусства», 1928, № 30.

107. Пискатор, Э. Пролетарский театр. «Искусство», 1929, № 5—6.

108. Пискатор, Э. Основание социологической драматургии. «Советский театр», 1931, № 5 — 6.

109. Пискатор, Э. Подмостки зашатались (Письма из Германии). «Рабочий и театр», 1932, № 5.

110. Приксель, Стефан. Пролетарский театр в Берлине. «Рабочий и театр», 1931, № 12.

111. Проблема театрального здания (реферат доклада архитектора Мордвинова в Комакадемии). «Марксистко-ленинское искусствознание», 1932, № 1.

112. Пути международного театра (второй пленум МРТО). «Советский театр», 1931, № 8.

113. Рабкор № 30. Рабочий о театре Мейерхольда и о берлинском театре Пискатора. «Вестник иностранной литературы», 1930, № 4.

114. Радлов, С. О театрах Рейнгардта. «Красная газета», веч. вып., 23/VIII 1928.

115. Рейнгардт, Макс. Актер. «Искусство», 1929, № 3 —4.

116. Рейх, Б. О современном немецком театре. «Печать и революция», 1926, № 2.

117. Рейх, Б. Революционная драматургия в Германии. «Печать и революция», 1927, № 5.

118. Рейх. Б. Западная драматургия. «Революция и культура», 1928, № 16.
119. Риза-Задэ, Ф. Политический театр Пискатора. «Новый мир». 1930, № 8—9 (см. также рецензии того же автора на постановки Пискатора в журнале «Вестник иностранной литературы», 1928, № 9; 1928, № 11; 1929, № 5).
120. Рок, Р. Театр Пискатора (Германия). «Советское искусство», 1928, № 7.
121. Ролланд Гольст, Г. Коммунизм и сцена. «Коммунистический интернационал», 1920, № 13.
122. Рубинер, Ф. Революционный пролетарский театр в Германии. «Революция и культура», 1929, № 12.
123. Таиров, А. Я. Кризис западно-европейского театра. «Советский театр», 1931, № 2—3.
124. Театр Пискатора. (Письмо союза пролетарских революционных писателей Германии). «Вестник иностранной литературы,» 1929, № 6.
125. Тезисы и резолюции расширенного президиума МРТО от 25/VI—2/VII 1931 г. Издание МРТО. М.—Л., 1932.
126. Третьяков, С. Фридрих Вольф. «Правда» 28/V 1931.
127. Толлер, Эрнст. Из драмы «Превращение», картина 6-я. Перев. В. Нейштадта. В антологии «Революционная поэзия современного Запада». Изд. «Московский рабочий» 1927.
128. Толлер, Эрнст. «Человек-масса». Драма на тему социальной революции XX столетия. Перев. и предисл. А. Пиотровского. П. Гиз, 1923.
129. Толлер, Эрнст. «Эуген Несчастный». Трагедия в 3 действиях. Перев. и вступит. статья А. Пиотровского. П., «Прибой», 1923.
130. Толлер, Эрнст. «Разрушители машин». Драма из времени луддистского движения в Англии в 5 актах с прологом. Перев. С. М. Городецкого. Иваново-Вознесенск. «Основа», 1923.
131. Толлер, Эрнст. «Освобожденный Вотан». Комедия. (С приложением автобиографического очерка.) Перев. с нем. С. И. Цедербаум. Л.—М. «Книга» 1925.
132. Толлер, Эрнст. «Освобожденный Вотан». Комедия. Перев. с нем. И. Д. Маркусон. Л. «Книжный угол», 1924.
133. Толлер, Эрнст. «Живем, живем!..» Представление в 5 действиях. Перев. и обраб. А. Н. Горлина. Л. Гиз, 1928.
134. Троцкая, М. Новейшая немецкая литература. Л. Изд. «Красная газета», 1929.
135. Унру, Фриц, фон. Драма («Род». «Площадь»). Перев. С. Заяицкого, Б. Морис и Б. Л. Предисл. Б. И. Ярхо. П. Гиз, 1923.
136. Фабер, Р. Театральный кризис в Берлине. «Жизнь искусства», 1924, № 32.

137. Фабер, Р. Народный театр в Германии. «Жизнь искусства», 1924, № 11.

138. Фабер, Р. Социальное положение германского актера. «Жизнь искусства», 1924, № 41.

139. Фабер, Р. Экономические основы современного германского театра. «Жизнь искусства», 1925, № 41.

140. Фогель, К. Рабочие Берлина и группа «молодых актеров». «Рост», 1930, № 7.

141. Фриче, В. М. Западно-европейская литература XX века в ее главнейших проявлениях. М. — Л. Гиз, 1926.

142. Фриче, В. М. Театр Эрвина Пискатора. «Правда», 18/IX 1927.

143. Шварц, Лотта. Театральная группа «молодых актеров» (с иллюстр.). «Рост», 1930, № 7.

144. Шлиссер, Элли. Театр германских рабочих. Творческий метод германских агитпроптрупп. «Советский театр», 1931, № 12.

145. Шлиссер, Элли. Творческий метод немецкого рабочего театра. «Литература мировой революции», 1931, № 11—12.

146. Шиллер, Лев. Гибель буржуазного театра. «Литература мировой революции», 1931, № 2—3.

147. Шиллер, Ф. Социал-фашистская критика в Германии. «РАПП», 1931 № 2.

148. Шиллер, Ф. Литература и критика германского национал-фашизма. «Литература и искусство», 1931, № 5—6.

149. Экскузович, И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем. «Прибой», 1930.

150. Экспрессионизм. Сборник статей под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. П. — М. Гиз., 1923 («Всемирная литература»).

151. Эйснер, Курт. «Испытание богов». Политический фарс в 5 действиях с международной пантомимой. Перев. С. С. Заяицкого и В. Э. Морица. Предисл. А П. Пинкевича. М. — Л. Гиз, 1924.

152. Эльвин, Илья. Классовая борьба за культуру (о театре «Фольксбюне» в Берлине). «Революция и культура», 1930, № 11.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ответственный редактор *Е. Кузнецов*. Технический редактор *Дембо*.
Книга сдана в набор 27/XI 1932 г. Подписано к печати 22/V 1933 г.
Инд. 81-в. ОГИЗ № 2622/л. Тираж 4250. Ленобллит № 10429. Заказ № 348/1328.
Формат бумаги 82 + 110 см., 12 печ. л. (83072 тип. зн. в 1 бум. л.). Бум. л. 6.

Типография «Печатный Двор». Ленинград, Гатчинская, 26.